

Министерство образования и науки Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Уральский государственный педагогический университет»
Институт иностранных языков
Кафедра английского языка, методики и переводоведения

Женские образы в романе С. Барри «The Secret scripture»

Выпускная квалификационная работа

Исполнитель:

Шапкина Юлия Андреевна

студент 431 группы

подпись

Квалификационная работа

допущена к защите:

Научный руководитель:

Богуславская Елена Львовна

к. ф. н., доцент

Руководитель ОПОП

45.03.02 «ЛИНГВИСТИКА»

Подпись

Профиль: перевод и переводоведение

« ____ » _____ 2016 г

Зав. кафедрой

« ____ » _____ 2016 г

Екатеринбург 2016

Оглавление

Введение	3
ГЛАВА 1 Теоретические основы исследования художественного образа и особенности его перевода	5
1.1 Художественный текст как объект перевода	5
1.2 Способы и приемы перевода	15
1.3 Основные классификации тропов	23
1.4 Методики современного анализа текста	32
Выводы	41
ГЛАВА 2 Анализ художественных образов женщин в романе «The Secret scripture» и их перевода на русский язык	43
2.1 Типология образов в романе «The Secret scripture»	43
2.2 Сопоставительный анализ контекстов оригинала и перевода с образным смыслом, относящихся к женщинам	47
2.3 Особенности структуры образов женщин как элемента английского художественного дискурса	66
Выводы	69
Заключение	71
Библиографический список	72

ВВЕДЕНИЕ

Данная работа посвящена изучению языковых средств объективации образа женщины на примере романа «Скрижали судьбы».

Актуальность исследования обусловлена малым количеством специальных исследований посвященных содержанию и структуре образа женщины как элемента художественного произведения.

Объектом данного исследования является образ женщин в «женском» романе С.Барри «Скрижали судьбы».

Предметом исследования являются языковые средства создания женского образа и особенности передачи данного образа с английского языка на русский.

Целью исследования является комплексный анализ языковых средств при создании образа женщины и выявление трансформаций, использованных при переводе языковых средств создания женского образа на примере романа С.Барри «Скрижали судьбы».

Основными **задачами** в работе являются:

1. Проанализировать специфику романа «Скрижали судьбы» как женского романа.
2. Выделить основные типы женщин в романе.
3. Выявить особенности структуры образа женщины.
4. Сопоставить тропы из текста оригинала произведения и их перевод на русский язык, а также переводческие приемы при помощи которых они были переведены.

Основными **методами** являются сопоставительный и описательный, которые были реализованы через комплекс более частных методик и исследовательских приемов.

Материалом исследования послужили текст романа «Скрижали судьбы» в оригинале и его перевод русский язык. Путем сплошной выборки отобрано 48 примеров текста оригинала и текста перевода.

Научная новизна исследования заключается в том, что в нем представлен ряд частных наблюдений и выводов, сделанных в результате анализа конкретного материала. Устанавливается индивидуально авторская специфика ключевых образов женщин. В настоящем исследовании

предпринята попытка доказать, что женские образы Розаны Макналти создавались не только при помощи описаний, но и многочисленных сравнений.

Теоретическая значимость состоит в том, что настоящее исследование дает материал для дальнейших теоретических обобщений, а также способствует разработке таких теоретических проблем, как взаимодействие языка и мышления, роль языка в экспликации и формировании картины мира, взаимодействие различных уровней языковой системы.

Практическая значимость: материалы дипломной работы могут быть использованы в дальнейших исследованиях по данной теме, а также при разработке спецкурсов и семинаров.

Объём и структура работы. Данная работа состоит из введения, двух глав, выводов по двум главам, заключения и библиографического списка.

ГЛАВА 1 Теоретические основы исследования образа в художественном дискурсе

В данной главе включены основные понятия по исследуемой теме, в которой описаны подходы к изучению образа в художественном дискурсе.

1.1. Художественный текст как объект перевода

В нашем современном мире ученые и лингвисты пытаются дать определение понятию художественного и нехудожественного текста. На сегодняшний момент, исследователи этого вопроса испытывают трудности при трактовке данных понятий, так как специфика художественного текста довольно таки плохо поддается формализации.

Термин «текст» является многозначным. Только в лингвистике существует два значения, в которых употребляется данный термин. Во-первых, под текстом понимают любое высказывание, которое состоит из нескольких предложений и обладает законченным смыслом. Во-вторых, текстом называют законченное речевое произведение, такое как: повесть, роман, рассказ, статья и другие.

Понятие текста рассмотрено М. Пфютце, как некая совокупность фраз или фразовых элементов, которые организованы по цели и смыслу. Между такими фразами и фразовыми элементами существуют значимые связи и функции, другими словами - структурированное единство, которое предстает в сознании в виде лингвистической единицы, некое комплексное явление действительности в его относительно законченной смысловой целостности [Пфютце 1978: 218-242].

В.А. Лукиным было предложено следующее определение: «Текст – это сообщение, существующее в виде такой последовательности знаков, которая обладает формальной связностью, содержательной цельностью и

возникающей на основе их взаимодействия формально-семантической структурой» [Лукин 2005: 5].

И. Р. Гальперин же подчеркивает, что текстом является письменный документ, тем самым, он указывает на связность и прагматическую направленность: «Текст – это сообщение, объективированное в виде письменного документа, литературно обработанное в соответствии с типом этого документа, состоящее из ряда особых единств, объединенных разными типами лексической, грамматической и логической связи, и имеющее определенный модальный характер и прагматическую установку» [Гальперин 1974: 63].

В выше сказанных определениях можно четко проследить следующую мысль: текстом является целостная структура, которая состоит из неопределенного количества предложений

Любой текст можно назвать произведением речи. Однако конкретные тексты обладают общими принципами построения: структура, единицы, средства связи. Именно поэтому, текст относят не только к речи, но и ко всей системе языка. М. М. Бахтин считает, что всякий «связный знаковый комплекс» может быть рассмотрен в системе языка в качестве грамматического явления и с точки зрения «индивидуального высказывания и речевого жанра» в качестве речевого феномена [Бахтин 1979: 257].

В художественном тексте не описаны конкретные факты, как, например, в научном или публицистическом тексте. Хотя явления и предметы названы теми же языковыми средствами. Художественный текст выполняет эстетическую, развлекательную, воспитательную функции. При изображении вымышленных событий и вымышленных миров, которые схожи с реальными, художественные тексты также могут устанавливать аналогию с известной нам действительностью. Совокупность слов и фраз, в художественном тексте, образуют подобие сообщения, при этом, обладая определенной полифункциональностью. А поскольку реальные процессы являются многомерными, то сознание человека, которое воспринимает текст,

достраивает эти отношения по аналогии и в вымышленном мире. С помощью этого истолковывается поведение персонажей в произведении, которое основывается на собственном жизненном опыте, при том, что свои представления, чувства и переживаний проецируются на художественные образы. В результате чего эти герои, эпизоды и детали текста с помощью ассоциаций наделяются символическими, идеологическими, психологическими или другими значениями.

Восприятие художественного текста является интеллектуальным и психологическим процессом. Благодаря В. П. Белянину художественный текст вписан в сложную систему: «действительность – сознание – модель мира – язык – автор – текст – читатель – проекция» [Белянин 1985: 24].

Содержание художественного текста может быть представлено как отражение некоторого фрагмента действительности, который дается в авторском описании в форме ситуации. При этом, категория ситуации имеет весомую значимость для процесса порождения текста и для осознания того, каким образом происходит его восприятие. Читателю становится ясным текст в том случае, когда ему понятна ситуация, о которой говорится в тексте.

Важным объектом для изучения является смысл художественного текста. Так, Дж. Каллером было сделано интересное и точное обобщение, которое затрагивает тему споров об определении смысла произведения: «Смысл произведения не в том, что было на уме у его автора в определенный момент; это не просто характеристика текста и не только опыт читателя» [Каллер 2006: 76].

Также, Дж. Каллер предлагает идею того, что в споре о природе смысла могут считаться возможными различные аргументы, и в этом случае “смысл” невозможно определить: «Если же мы окажемся перед необходимостью принять некий всеобъемлющий принцип, или формулу, мы могли бы сказать, что смысл определяется контекстом, так как контекст включает в себя законы языка, обстоятельства, в которых находится автор, равно как и все прочее, что предположительно может иметь отношение к делу. Но если мы скажем, что

смысл ограничен контекстом, то следует добавить, что сам контекст – понятие безграничное: нельзя решить заранее, что еще может оказаться значимым, какие перемены расширение контекста может внести в смысл текста. Смысл ограничен контекстом, а контекст не ограничен ничем» [Каллер 2006: 76].

Не менее важным является вопрос о соотношении таких понятий как “текст” и “произведение”. В большом количестве литературоведческих работ эти понятия не разграничены. При необходимости их различения, следует отталкиваться от признаков текста. Под произведением принято понимать сложное содержание, которое вырастает из текста и основывается на нем.

Р. Барт представляет эти понятия следующим образом: «...произведение, понятое, воспринятое и принятое во всей полноте своей символической природы – это и есть текст» [Барт 1989: 417]. По его мнению, текст и произведение связаны как процесс и результат, где результатом является то содержание, которое предстает перед читателем при восприятии текста под влиянием таких особенностей как: собственный жизненный опыт получателя, культурная среда, вкус и идеология.

Тексты с большим объемом (роман, повесть, поэма) подвергаются содержательному анализу, вследствие их сложности.

Форма и содержание в тексте и в других единицах языка едины. Средствами воплощения образов являются все элементы речевых форм художественного произведения. Непосредственно важным считается то, что в художественном тексте может не оказаться таких экспрессивных, стилистически окрашенных «образных» слов. Однако, в таком случае, речь будет оставаться образная, так как она изображает или вызывает какие-либо переживания.

Как считает Д.Н. Шмелев: исследование художественной речи должно быть проведено в том же русле что и исследование стиля произведения, в то время как «язык» изучается в качестве одной из частей составляющих художественную форму произведения. Главная задача исследователя, в

данном случае, состоит в том, чтобы установить, как самые различные элементы языка приобретают свойства экспрессивности и образности, при этом становясь средством с помощью которого производится выражение художественного содержания.

Также, Д.Н. Шмелев считает что анализ «языка» направлен на выяснение того, какие выразительные средства формируют художественный образ при «словесном оформлении» писателем [Шмелев 1964: 38].

Еще одной не менее важной особенностью художественного текста является возможность интегрирования языковых средств разных стилей, трансформированных с целью решения эстетических задач. В текстах художественных произведений также может быть использована научная терминология и публицистические и разговорные элементы, то есть единицы разных уровней языковой системы, которые различаются своей стилевой принадлежностью.

Если брать во внимание особенности художественного текста и его понимания, возникает необходимость затронуть вопрос о специфике его перевода, как одного из существующих в науке видов перевода. Известный теоретик в области переводоведения В.Н. Комиссаров, под художественным переводом подразумевает: «перевод произведений художественной литературы, т.е. текстов, основная функция которых заключается в художественно-эстетическом воздействии на читателя» [Комиссаров 2002: 414]. Данное определение позволяет утверждать о том, что художественный перевод отличается от других видов перевода в первую очередь тем, что является своего рода искусством, предполагая речевое творчество. С помощью творческой фантазии, которая находится в рамках художественного произведения, создается художественное целое, что формирует образы и символы, которые отличаются одновременной конкретностью и многозначностью. Образность и оценочность характеризуют художественный текст. Таким образом, у художественного перевода есть свои особые правила: переводчику следует найти адекватные иноязычные эквиваленты для единиц,

которые формируют художественный образ при помощи единиц языка оригинала, воссоздавая при этом все эксплицитные и имплицитные связи, присущие данным единицам в тексте-источнике.

Несомненно, переводчик является ключевой фигурой при переводе художественного текста, т.к. деятельность переводчика, как и в любом другом виде перевода, играет огромную роль, а именно: роль получателя текста-оригинала и роль отправителя текста-перевода. Отличие обычного читателя и переводчика заключается в том, что переводчик воспринимает текст в качестве представителя другой культуры, при этом учитывая уровень понятности и необычности формы и содержания. В результате этого, переводчик сталкивается с одной из самых сложных проблем перевода художественных текстов – преодолением культурных барьеров, что напрямую связано с различиями между картинами мира разных народов. В случае ошибочной интерпретации концепции автора, не знания каких-либо реалий и не способности замечать аллюзии, переводчик лишает читателя необходимой информации для полного восприятия текста. Чтобы избежать данной ситуации, переводчик художественного текста должен постоянно совершенствовать свои знания в области исходного языка, литературы, истории, культуры; знать творчество, эстетические воззрения и ценности автора.

Под термином "картина мира" подразумевается "исходный глобальный образ мира, лежащий в основе мировидения человека, репрезентирующий сущностные свойства мира ... и являющийся глобальным результатом всей духовной активности человека". Картина мира, "не есть зеркальное отображение мира, и не открытое "окно" в мир, а именно... интерпретация, акт миропонимания... она зависит от призмы, через которую совершается мировидение" [Постовалова 1988: 27].

Также сложность для переводчика составляют культурные феномены, которые не имеют близких аналогов в других культурах. Они всегда первыми бросаются в глаза, когда идет речь о культурных барьерах. Однако эти

контрастивные реалии, редко приводят к непониманию при контактах, и нуждаются в достаточно подробном пояснении.

Не меньшую сложность могут представлять и фразеологизмы. В художественной литературе они используются для придания большей выразительности произведению.

При разном членении явлений внеязыковой действительности, особенностей внутренней организации фразеологизмов, что также связано с культурными различиями, переводчик испытывает трудности при сопоставлении, сравнении идиоматических единиц разных языков, и нахождении адекватных переводческих соответствий.

Основная проблема, с которой сталкивается каждый переводчик при работе с идиомами, заключается в их опознавании. Существует множество различных типов идиом, некоторые из которых выявить в тексте сложно. Распознаванию легко поддаются те идиомы, что имеют противоречие с описываемыми условиями, законами природы или логике.

Если рассматривать проблему перевода художественных текстов в общем, важно заметить, что лингвистические различия между языками заставляют переводчика искать решения данной проблемы с учетом таких аспектов как: стилистические особенности речи определенной эпохи, особенности речи персонажей. Переводчику необходимо вкладывать в их монологи и диалоги такой лексико-грамматический материал, который передает смысл и выражает характер персонажа, его образование и воспитание.

Несомненно, художественный перевод оказывает большое влияние на литературный язык. Однако, чаще всего язык художественных произведений не всегда является нормированным в прямом смысле этого слова, так как он является преломлением общенародного языка с его историко-культурным колоритом, нелитературными вкраплениями сквозь призму авторского видения. И одной из задач переводчика является умение передавать это богатство настолько полно и насколько возможно.

«Вечным» вопросом переводоведения является выделение единицы перевода. Именно это и служит специфичностью перевода художественного текста.

Единицей перевода в традиционном переводоведении считается минимальная единица исходного текста, которая подлежит переводу [Комиссаров 1973: 216]. А также единицей языка считают единицу речи, которая требует отдельного решения на перевод [Миньяр-Белоручев 1996: 79]. Многие из теоретиков перевода считают единицей перевода известную, выделенную в рамках языкознания единицу, которая принадлежит любому языковому уровню.

В работах, отстаивающих точку зрения о том, что единица перевода должна определяться как минимальная единица содержания текста оригинала, воспроизводимая в тексте перевода представлена другая точка зрения [Черняховская 1987: 26–33]. В контексте уже упомянутого выше принципа дополнительности можно сделать предположение о том, что наиболее значимые результаты в изучении технологии перевода и в рассмотрении вопроса об единице перевода могут быть получены при помощи комплементарного подхода к исследованию обозначенных вопросов. Стоит подчеркнуть, что не так давно категориальная парадигма переводоведения расширилась в силу универсальной тенденции к унификации творческих процессов науки и искусства [Разумовская 2011: 32–37]. Таким образом, в перечень единиц художественного перевода могут быть включены семантическая ситуация [Разумовская 2013: 72–80] и художественный образ.

Художественный образ является уникальной языковой единицей перевода. Это обусловлено спецификой и функциональными особенностями художественного текста. Рассмотрение художественного образа как самостоятельной единицы художественного перевода определяется важным обстоятельством, что именно относительно данной единицы переводчик принимает решение на перевод. Художественный образ представляет собой, по своим системно-структурным характеристикам, гетерогенную

гиперединицу (единицу-гипероним). Такая единица конституируема более мелкими гипонимическими единицами. Во многих случаях, такие гипонимические единицы перевода являются неотъемлемой частью определенных языковых ярусов. В художественном переводе основная задача переводчика состоит в нахождении наиболее адекватных иноязычных эквивалентов для единиц, формирующих художественный образ посредством единиц языка оригинала. А также не менее важной его задачей является воссоздание в тексте перевода всех эксплицитных и имплицитных связей. Данными связями обладают единицы перевода в оригинале, а оригинал, в свою очередь, обладает прагматическим эффектом.

Главная цель переводчика заключается в более точной реконструкции информационно-художественного (эстетического) комплекса, генерирующего сложную и информационно неоднозначную единицу художественного текста и одновременно единицу перевода как художественный образ. Необходимо также отметить, что у художественного образа нет фиксированной «географии» в художественном тексте, то есть, он не привязан к какому-либо конкретному участку текста. Художественный образ «растворяется» во всем художественном тексте, а также, создается и развивается на протяжении всего художественного повествования, что предполагает необходимость реконструкции в переводе микро и макроконтекста. Художественный образ является регулярной художественной универсалией и имеет буквальный смысл, а также характеризуется определенной степенью обобщения и расширения [Аверинцев 1971: 826–831]. Художественный образ вырастает из чувственного образа и обладает семиотической потенцией, при этом порождая разнообразные знаки и сложные семиотические понятия, чья структура создается путем взаимодействия двух абсолютно разных планов – плана содержания и плана выражения [Арутюнова 1990: 22].

Настоящий факт определяется функциональными и специфическими особенностями данного текста. Переводчик выполняет перевод относительно образов, которые воплощены в ткани произведения. Именно этот факт влечет

за собой рассмотрение художественного образа как единицу перевода. При анализе художественного образа с позиций системно-структурного подхода, он предстает в качестве единицы-гиперонима, в чей состав также входят единицы-гипонимы, которые привязаны к определенным языковым ярусам.

По мнению литературоведа Е.В. Хализева, художественный образ героя включает в себя несколько составляющих:

1. Портрет;
2. Поступки;
3. Индивидуализация речи;
4. Биография героя;
5. Авторская характеристика;
6. Характеристика героя другими действующими лицами;
7. Мировоззрение героя;
8. Привычки, манеры;
9. Отношение героя к природе;
10. Средства психологического анализа;
11. Говорящее имя/фамилия;
12. Вещная характеристика [Хализев 2000].

Для целостного анализа образа важно учитывать языковые средства всех уровней, которые используются писателем в процессе реализации художественного образа.

Из всего вышеперечисленного можно сделать вывод, что функции и задачи переводчика сложны, а относительно художественного перевода правильнее говорить о переводчике, как о создателе текста, как своего рода «мастере слова», в обязанности которого входит владение техникой художественного письма. Переводчику, так же, необходимо учитывать то, что не существует определенного количества интерпретаций любого художественного текста, так как он обладает определенным «художественным диапазоном». Такое многообразие указывает на большую значимость произведения для принимающей литературы. В каждом из вариантов перевода есть свои индивидуальные особенности, отличающие его

от оригинала и также от остальных переводов того же текста [Левин 1992]. Но в любом из случаев, в конечном итоге должен получиться такой перевод, в котором все вложенные автором варианты толкований будут реализованы. Именно тогда, когда учитываются полностью все особенности художественного текста, когда реализованы все задачи, стоящие перед переводчиком во время восприятия текста, его интерпретации и воссоздания, можно говорить о полноценном художественном переводе.

1.2. Основные способы и приемы перевода текста

Под словом "перевод" лингвисты обычно понимают или сам процесс перевода, или результат деятельности переводчика, этим может быть письменный текст или устное высказывание. В общем, понимание процесса перевода очень важно, так как именно от перевода-процесса зависит конечный результат.

"Перевод как один из видов языковой деятельности представляет собой процесс адекватной и полноценной передачи мыслей, высказанных на одном языке, средствами другого языка. Адекватный и полноценный перевод обуславливает правильную, точную и полную передачу особенностей и содержания подлинника и его языковой формы с учетом всех особенностей структуры, стиля, лексики и грамматики, в сочетании с безукоризненной правильностью языка, на который делается перевод" [Нелюбин 2008: 138]. Данное определение дает полное описание сути перевода.

Как известно, процесс перевода любого текста невозможно представить без таких понятий, как прием и способ, при этом оба имеют свое содержание. Р.К. Миньяр-Белоручев дает определение **способу** как «основному правилу достижения поставленной цели, которое отражает объективно существующие законы действительности... Способ не есть деятельность, не система действий, а психологическая операция, реализующая действие. Перейти от одного языка к другому для выражения

уже сформулированной мысли, для повторного обозначения предмета можно только одним из существующих способов перевода» [Миньяр-Белоручев 1980: 100].

Такие исследователи в области теории перевода, как: И.И. Ревзин и В.Ю. Розенцвейг, Л.С. Бархударов, Р.К. Миньяр-Белоручев. обращались к вопросу о способе перевода. В своих работах эти авторы выделили такие способы перевода, как:

1. Знаковый и интерпретационный способы перевода (И.И. Ревзин и В.Ю. Розенцвейг). Как считают ученые, знаковый способ перевода является переходом от знаков одного языка к знакам другого без анализа того фрагмента действительности, который описывается в данной части текста. Выбирая интерпретационный способ перевода, переводчик анализирует значения языковых знаков оригинала, а также пытается уяснить, какой из фрагментов действительности описан в оригинале, и дает описание этому фрагменту при помощи средств языка перевода [Ревзин, Розенцвейг 1964: 56-60]. Данное разграничение способов перевода имеет спорный характер, т.к. не имея анализа содержания текста и без понимания его смысла, другими словами, без процесса интерпретации, успешный перевод неосуществим.

2. Трансформационный и интерлинеарный способы перевода разграничивает на основе обращения к формально-структурным соответствиям профессор Л.С. Бархударов в своей работе, которая посвящена переводческим трансформациям [Бархударов 1975]. Трансформационный перевод осуществляется при использовании лексических, грамматических, стилистических трансформаций в переводе того или иного языкового явления в оригинальном тексте. Интерлинеарный же, напротив, осуществляется при обращении к формально-структурным соответствиям без использования трансформаций любого уровня.

Необходимо отметить, что лексически трансформационный перевод может быть синтаксически интерлинеарным, а перевод синтаксически

трансформационный может оказаться лексически интерлинеарным [Сдобников, Петрова 2006: 261].

3. **Знаковый и смысловой способы перевода** выделяет Р.К. Миньяр-Белоручев. Он основывает категорию способа перевода на противостоянии переводческих операций «...на формально-знаковом уровне, то есть от знака одного языка к знаку другого языка, и переводческие операции на смысловом уровне: от знака одного языка – к денотату или ситуации – и к знаку другого языка» [Миньяр-Белоручев 1980:100].

Так как речь идет о переводе, то вполне логичным является утверждение о том, что все способы перевода, которые были представлены выше, соотносимы: интерлинеарный и знаковый (происходит непосредственный переход от языковых знаков языка-источника к знакам языка перевода на основе формально-структурных соответствий); смысловой и трансформационный (отличие заключается только в том, что смысловой способ эксплицитно подчеркивает анализ описываемой в оригинале ситуации, а трансформационный только имплицитно предполагает данный анализ).

Важно разграничивать способы и приемы перевода. Благодаря приему появляется возможность преодолеть трудность, которая возникает в ходе деятельности переводчика [Миньяр-Белоручев 1980:100]. Таким образом, можно сделать вывод, что **приемом перевода** является, такая переводческая операция, которая направлена именно на разрешение какой-либо проблемы и подразумевает однотипность действий переводчика. Без возможности перевода по межъязыковым параллелям, различия в языковых системах и правилах использования языковых единиц, которые возникают при переводе, требуют преобразований, которые в свою очередь называются *переводческими трансформациями*.

Трансформация есть модификация языка, темы, стиля оригинала при переводе; реализация инвариантного ядра оригинала при создании перевода [Попович 2000:195]. Говоря о семантике, трансформацией подразумевается замена переводимой лексической единицы словом или словосочетанием,

имеющая другую структуру плана выражения и актуализирующая сему иностранного слова, которая становится перекодируемой в процессе перевода. Так, три типа переводческих трансформаций выделяет Л.К. Латышев:

1. Трансформации, основанные на расхождении языковых систем.
2. Трансформации, требующие соблюдения точности языковых систем.
3. Трансформации, которые обусловлены стремлением к естественности и жанрово-стилистической адекватности речи [Латышев 1981: 188-189, 207].

Основой для явления трансформации стало различие в структуре семантических полей и способов интерпретации предметных ситуаций в выражении коммуникативной структуры высказывания (Гак, 1987; Дурандин, 2002; Перепелицына, 2002; Ситкарева, 2001; Чиронова, 2001; Швейцер, 2009). Л.С. Бархударов, Л.К. Латышев, Т.Р. Левицкая, А. М. Фитерман, В.Н. Комиссаров, Я.И. Рецкер выделяют такие виды трансформаций, как: **лексическая, грамматическая и стилистическая**.

1. **Лексические трансформации** предопределяются процессом нахождения соответствий для значений языковых единиц в переводе, которые не совпадают со словарным значением и выявляются с помощью логического мышления. Отечественные лингвисты, благодаря сопоставительному исследованию языковых единиц текстов оригинала и перевода, установили такой ряд лексических трансформаций значений языкового знака:

– **дифференциация**

Основа дифференциации значения знака - явление синонимии, как проявление асимметрии содержательной стороны языковой единицы; она передает смысловые компоненты знаков текста оригинала в переводимый текст.

– **конкретизация**

В данном приеме раскрывается роль влияния контекста употребления лексической единицы на ее значение (по Я.И. Рецкеру и Р.К. Миньяр-

Белоручеву). То есть, данный прием является заменой слова исходного языка с более широким значением слова другого языка с более узким значением. Данный прием применяется для перекодировки стилистически окрашенной лексики.

– генерализация

Данная трансформация сталкивается с проблемой искажения смысла в процессе перевода языковых единиц. Генерализация заключается в замене частного общим. Эта трансформация также осуществляется по направлениям расширения или сужения значения.

– смысловое развитие

Основой этого приема является замена словарных соответствий контекстуальными, иными словами, в переводе используется слово или словосочетание, чье значение является логическим развитием значения переводимой единицы.

– антонимичный перевод

Основой для данного вида трансформации служат антонимы. А именно, утвердительная конструкция подвергается замене отрицательно, и так наоборот, то есть единица исходного языка заменяется ее антонимом в языке перевода. Антонимичный перевод требуется тогда, когда в обоих языках есть исторически сложившиеся эквиваленты, которые содержат в своей структуре антонимы.

– целостное преобразование

Данный прием представляет собой разновидность приемов смыслового развития, обнаруживает логическую связь между планами выражения двух сопоставляемых языков. С помощью этого приема перекодировки можно перевести всю фразу в целом.

– компенсация потерь в процессе перевода

Прием компенсации потерь используется для восполнения смыслового пробела, который возникает в результате безэквивалентной лексики в тексте оригинала. Этот прием находит применение тогда, когда имеется

необходимость в передаче чисто языковых особенностей оригинала, которые не всегда имеют непосредственные соответствия в языке перевода [Рецкер 2007].

Следующая классификация лексических трансформаций была предложена Р.К. Миньяр-Белоручевым:

- конкретизация,
- генерализация значений,
- антонимичный перевод,
- логическое развитие понятий [Миньяр-Белоручев 1996:86].

Все из этих видов лексических трансформаций адаптируют тексты оригинала по требованиям структурно иного языка перевода.

В отдельную группу выделены преобразования плана выражения языковых единиц, которые осуществляются на основе упрощения синтаксических конструкций. Данная группа носит название **грамматических трансформаций**. К их числу относятся:

– **перестановка**

Прием перестановки лексических единиц используется в случае, если по какой-либо причине нельзя употребить слово там, где оно находится в оригинале. Данный вид грамматической трансформации использует ближайший аналог слова оригинала в другом месте высказывания.

– **замена формы слова**

Данный прием предполагают замену числа у существительных, времени у глагола и др.

– **замена частей речи**

С помощью этого приема производится замена при переводе одной части речи в тексте оригинала на другую часть речи в тексте перевода. Наиболее часто используется замена имени существительного (замена отглагольного существительного на глагол в личной форме) и местоимения (на существительное). Прилагательное, зачастую, заменяется

существительным, а личная форма глагола заменяет причастие, из этого следует изменение синтаксиса предложения [Левицкая, Фитерман 1973];

– замена членов предложения

Основой данного вида трансформации является перестройка в синтаксической структуре предложения

– синтаксическая замена в сложном предложении

Такие замены в сложном предложении происходят в отношении количества предикативных основ (замена сложного предложения простым и наоборот), частей сложноподчиненного предложения (замена придаточного предложения главным и наоборот), видов синтаксической связи между частями сложного предложения (замена подчинения сочинением и наоборот), видов союзного и бессоюзного типа связи частей сложного предложения;

– добавление

Данный вид используется при переводе посредством дополнительных лексических единиц, чтобы выразить многие подразумеваемый в оригинале смысл. Добавление чаще всего встречается в отношении перевода атрибутивных словосочетаний.

– опущение

Опущению подвергаются семантически избыточные слова, значение которых нерелевантно или легко восстановимо в контексте. А также, прием опущения обуславливается стремлением устранить избыточные элементы оригинала. Иногда необходимость осуществления компрессии текста при переводе является фактором для использования данного приема, так как различные добавления, объяснения и описания могут значительно увеличивать объем текста перевода.

– объединение предложений

При этом приеме перевода производится реконструкция синтаксической структуры в оригинале посредством соединения двух простых предложений в одно сложное. Объединение предложений происходит при переводе

сравнительно небольших по объему и тесно связанных по смыслу предложений.

– **членение предложений** [Петрова 2001].

С помощью данного приема синтаксическая структура в оригинале на выходе дает две и более предикативных структуры языка перевода.

Трансформации, которые подразумевают достижение коммуникативно-функциональной и художественно-эстетической адекватности оригинала и перевода. Данные трансформации составляют круг **стилистических трансформаций**, которые подразделяются на следующие виды:

– **смена стилистических коннотаций**

Этот вид подразумевает замену разговорных слов диалектными, в результате чего достигается изменение стилистической окраски текста перевода.

– **«выпрямление» значения**

В данном случае утрачивается образность или стилевая окраска. Исследователи предполагают стилистически нейтральную передачу экспрессивно-эмоционального оборота, то есть стилистическую компенсацию, функциональную подстановку, функционально-адекватную замену, экспрессивно-стилистическое согласование и др.

– **метафоризация/идеоматизация**

Этот вид является обратным «выпрямлению» значения, так как он происходит замена стилистически нейтральных языковых единиц на образно-экспрессивные

– **стилистическая компенсация**

Стилистическая компенсация, находит применение тогда, когда невозможно передать какие-либо особенности текста. В этом случае речь идет о стилистических особенностях, иными словами, происходит смещение коннотаций между элементами переводимой единицы.

– **адекватные замены**

Происходит смена образа, чтобы достигнуть общехудожественный эффект, об употреблении аналога, эстетически равноценного выражения, переводческого новообразования, окказионального оборота [Рецкер 2007: Миньяр-Белоручев 1996; Дзенс 2001: 30-31].

Вопрос о переводческих трансформациях исследователи рассматривают по-разному. В результате чего не стоит забывать о том, что общей классификации трансформаций и приемов их реализаций не существует.

1.3 Основные классификации тропов

При выборе научных классификаций языковых средств, мы опираемся на классификацию, авторами которой являются Тюпа Валерий Игоревич (Доктор филологических наук, профессор) и Тamarченко Натан Давидович (Доктор филологических наук, профессор).

Но, прежде следует рассмотреть попытки классифицировать речевые фигуры, которые были сделаны раньше. Как отметил Ю.М. Лотман, термин "фигура" был впервые употреблен Анаксименом из Лампаса (IV в. до н. э.). Первым использовать фигуры в своей речи стал Горгий из Леонтии (знаменитый ритор и софист), именно поэтому долгое время фигуры назывались "горгианскими".

Проблема классификации фигур разрабатывалась Аристотелем, ученики которого ввели деление на "фигуры речи" и "фигуры мысли" [Лотман 1970: 87].

Цицерон в своем трактате "Об ораторе" дал развернутую классификацию фигур: он выделяет фигуры мысли и фигуры речи. Так, уже Квинтилиан под тропом понимал такое изменение значения слова, при котором происходит наполнение этого значения. "Фигуры речи" делились, по Квинтилиану, на фигуры, основанные на форме речи (грамматические фигуры), и фигуры, основанные на принципах постановки слов.

Также, классификацией тропов и фигур занимался и М.В. Ломоносов. В части II "О украшении" "Краткого руководства к красноречию" он выделял тропы речений и тропы предложений, а также фигуры речений и фигуры предложений [Лотман 1970: 89].

До сих пор остается актуальным вопрос классификации тропов и фигур, это наблюдается в работах как отечественных, так и зарубежных исследователей: Ю.М. Скребнева Ж. Дюбуа, Т.Г. Хазагерова, А.К. Михальской, В.П. Москвина, М.Л. Гаспарова, Г.Г. Хазагерова и Е.Е. Корниловой, Ц. Тодорова, Ч. Далецкого, Е.В. Ключева.

Следующую классификацию языковых средств, приводят Н.Д. Тмарченко и В. И. Тюпа:

Тропы: метафора, метонимия, синекдоха и.т.д. - относятся к области «поэтической лексики». Считается, что этим словом именуются приемы изменения основного значения слова.

Основой синекдохи является отношение включения (инклюзии); основой метафоры — отношение перекрещивания; основой метонимии — отношение исключения, при котором оба термина, взаимно исключают друг друга, в то же время совместно включены в некоторое более широкое целое или что можно сопоставить антитезы, или контрпредложения риторики с отрицательными суждениями рациональных построений.

В метафорическую группу входят такие тропы, основой которых является уподобление. В этой группе находятся такие тропы, как: сравнение, метафора, эпитет и олицетворение [Тмарченко, Тюпа 2000: 46].

1. **Сравнение** (англ. simile от лат. similis 'подобное').

Сравнение – это сопоставление двух предметов, которые имеют какую-либо общую для них обоих черту. Такие слова, обозначающие сравниваемые предметы, обычно связываются между собой союзами as или like. При этом возможны различные структурные варианты сравнения.

Многие из сравнений превратились в своеобразные штампы, в устойчивые сочетания: *fresh as a rose, to blush like a peony, fat as a pig, blind as a bat, as proud as a peacock, to drink like a fish, bright as a button, to fit like a glove, to smoke like a chimney, drunk as a lord*, и т. д.

Традиционный характер таких штампов превращает их в фразеологизмы, образная основа которых не только стала несущественной для их общего, усилительного смысла, но во многих случаях вообще уже утеряна и даже непонятна. Таковы, например, выражения: *dead as a door-nail, as thick as thieves*, и многие другие [Тамарченко, Тюпа 2000: 46].

2. **Метафора** (англ. *metaphor* от греч. *metaphora* 'перенос').

Метафора – это перенос названия с одного предмета на другой основе общности какого-либо признака. Целью метафоры является не простое называние предмета речи (номинация), а его экспрессивная характеристика. Например:

“The machine sitting at that desk was no longer a man; it was a busy New York broker...” (Henry).

Вместо полного описания человека, о котором здесь идет речь, — его бездушной сухости, — писатель употребляет одно слово, заменяющее собой прямое наименование данного лица. Метафору часто называют «сжатым» или «скрытым» сравнением. Данным названием хотят сказать, что механизм метафоры и сравнения один и тот же, так как и в том, и в другом случае характеристика предмета речи может быть достигнута сопоставлением общих признаков двух разных понятий. Во-вторых, по своей структуре метафора и сравнение различны: сравнение предполагает наличие формального выражения факта сопоставления, метафора же предполагает замену прямого наименования предмета речи словом, употребленным в образном значении. Так, *he is stubborn like a mule* — сравнение, *he is a mule* — метафора. Здесь не столько уподобление, сколько подчеркнутое, нарочитое отождествление [Тамарченко, Тюпа 2000: 47].

Можно сказать, что метафора эмоциональнее и, следовательно, выразительнее, чем сравнение, именно в силу того, что в ней устраняется логическое расчленение сопоставляемых понятий, присущее сравнению [Тамарченко, Тюпа 2000: 48].

Также стоит заметить, что важнейшее место среди тропов принадлежит метафоре, потому, что в современной лингвистике термин «метафора» имеет двоякое значение. В первом, метафора – это проявление в речи глубинной сущности данного концепта. Так, если брать концепт «политика», то можно, например, выделить метафоры, позволяющие говорить о политике как о войне, как о театре и т.д. в понимании людей, употребляющих это слово. Этот подход связан с работами Дж. Лакоффа, М. Джонсона и их последователей [Лакофф, Джонсон 1980: 79 (в русском переводе 2004)].

Второй, более традиционный подход, рассматривает способы ее формирования: метафора-персонификация, резкая метафора, синестезия и т.д. Данный подход используется в многочисленных современных и классических книгах по риторике. В лингвистике метафора считается одним из заглавных тропов: «На пути поисков «первотропа», как бы долженствующего представлять «все тропы» в одном лице, наукой сделано немало интересных открытий. Основное из них принадлежит Р.О. Якобсону, «назначившему» главными тропами два, *метафору* и *метонимию*, и показавшему глубокое различие между ними. Если метафора предназначена для работы со значениями слов в парадигме – вертикальном ряду, иерархии, где происходят операции выбора слов, то метонимия – явление синтагматическое, «горизонтальное», связанное с сочетаниями слов [Клюев 1999: 181].

Для переводчика наиболее сложны не те метафоры, которые созданы автором, а привычные метафоры языка – «ручка двери», «ножка стула», а в особенности те случаи, когда они реализуются. Несложно выучить соответствующий набор терминов, но сложно работать с текстом, где

привычная метафора развернута во что-то более новое, интересное, организующее этот текст целиком [Садовников 2013: 20].

3. Эпитет (англ. epithet от греч. epitheton 'приложение').

Эпитетом называют слово или словосочетание, которое содержит экспрессивную характеристику предмета речи, прилагаемую к наименованию последнего. Зачастую эпитет является зависимым членом определительного или обстоятельственного словосочетания, например: a silvery laugh; a thrilling tale; to smile cuttingly.

Очень часто понятия стилистического эпитета с синтаксическим определением или обстоятельством смешиваются. Мы квалифицируем слово как определение или обстоятельство, если рассматриваем его с точки зрения его функции в предложении независимо от его конкретного лексического значения; мы определяем слово как эпитет, если оно употреблено как выразительное средство и имеет, следовательно, не констатирующее, а эмоционально-оценочное назначение независимо от его синтаксической функции. Ср. a steel knife — определение, но не эпитет; a steel will — определение-эпитет.

4. Олицетворение (англ. personification от лат. persona 'лицо', facere 'делать').

Олицетворением называют приписывание неодушевленным предметам и явлениям свойств, присущих человеку.

У олицетворения могут быть различные цели. Так, в классицистической поэзии XVII—XVIII вв. обычно это просто дань мифологической и риторической традиции:

*“How soon hath Time, the subtle thief of youth,
Stoln on his wing my three and twentieth, year!
(Milton)*

*Ere the blabbing eastern scout,
The nice Morn on the Indian steep From her cabin'd loop-hole peep.”*

В поэзии и художественной прозе XIX и XX вв. целью олицетворения зачастую является придание динамической силы описаниям или передача общего впечатления или настроения, которым окрашены описываемые события.

5. Аллегория (англ. *allegory* от греч. *allegoria* 'иносказание').

Аллегорией называется выражение отвлеченной мысли через конкретный образ. Целью аллегории как стилистического средства является усиление воздействия логического содержания речи, присоединив к нему элемент эмоционально-чувственного представления.

Простейшими примерами аллегории служат пословицы. В них поучение принимает облик образной формы. Так, в пословице *All is not gold that glitters*, в действительности, речь идет не о золоте и его блеске, а о том, что не всегда внешняя красота доказывает внутреннюю ценность. Таким образом, из этого следует, что для аллегории характерен двойной смысл, расхождение между тем, что на самом деле выражено, и тем, что подразумевается. Более сдержанными по экспрессивной окраске. Тем самым достигается эмоциональная напряженность высказывания [Тамарченко, Тюпа 2000: 52].

Фигуры речи подразделяются на фигуры выделения и фигуры диалогизма. Фигурами диалогизма являются разные варианты «разыгрывания» диалога в речи: обращении к аудитории и ответ себе же от ее имени, якобы задаваемый оратору вопрос и т.п. Они не представляют трудности для перевода, так как имеют дело со структурой речи. Среди фигур выделения же можно выделить пять групп: добавление, сокращение, перестановка, распределение и сравнение. К фигурам добавления относятся: эпитет, плеоназм, синонимия, аккумуляция, градация, экзергазия, реприза, восхождение, отличие, полиптотон, сочетание, анафора, эпифора, окружение, конкатенация, интерпретация, эксплация, полисиндетон и асиндетон [Реформатский 2008: 146].

Трудностью для перевода может послужить только отличие – повтор слова в различных значениях. Предстает большой трудностью для переводчика, так как ряд значений одного и того же слова может быть не похож в разных языках. Например, известная история с переводом названия фильма «Летят журавли» (получившего золотую пальмовую ветвь в Каннах). В русском языке слово «журавль», помимо птицы, может означать еще и особое устройство колодца, и не несет никаких негативных коннотаций. На французском языке название фильма звучало по-иному («Летят утки»).

К фигурам сокращения принадлежат: эллипсис, силлепсис, энналага, ирония, анаколүф, удержание. Трудностей в переводе они не создают.

Фигуры речи, которые связаны с перестановкой и распределением на сто процентов относятся к структуре фразы, а не к ее смысловой стороне, и в структуре обыгрывают не состав членов предложения и порядок слов, варьирующиеся в различных языках, а более крупные единицы. Из этого следует, что они не могут создать трудностей при переводе. А те фигуры, что связаны со сравнением, могут. К ним относятся: определение, сравнение, перифраз, этимология, антитеза, парадокс, оксюморон [Комиссаров 2004: 150].

Этимология является наибольшей трудностью для переводчика среди фигур данного типа, так как она является «раскрытием значения слова через его происхождение» [Клюев 1999: 325]. Примером этимологии как фигуры речи может послужить реклама страхового общества: «СТРАХовка происходит от слова СТРАХ, inSURance происходит от слова SURE». Этимология слова, обозначающего одно и то же понятие, может быть различной (что и иллюстрирует данный пример), именно поэтому этимологические фигуры с трудом переводятся на другой язык. Так, практически невозможно перевести на русский язык обыгрывание имени главного героя (Эрнест) в названии комедии О. Уайльда «Как важно быть серьезным» (“The Importance of Being Earnest”) [Желтухина 2004: 32].

Оксюморон, соединение несоединимого («мертвые души», «живой труп») представляет трудность в переводе тем, что у представителей разных языков разные понятия о противопоставлении одних концептов другим. Например, в английском языке существует оксюморон не «живой труп», а «идет покойник» (слова, говорящиеся о приговоренном к смертной казни – еще живом, но уже приговоренном) – “dead man walking”, слова, произносимые, например, в фильме «Зеленая миля», а также ставшие сами названием документального фильма о смертной казни.

Прием, который, по В.Н. Комиссарову, употребляется во многих случаях, когда переводчик сталкивается со стилистической экспрессией в исходном тексте, – называется компенсацией. «Сущность этого приема заключается в том, что, допустив определенные «потери» при передаче данного образа, переводчик восполняет эти потери, создавая здесь же или в другом предложении иной образ такой же стилистической направленности. Таким образом, в целом определенный отрезок текста перевода полностью соответствует по стилю английскому оригиналу» [Комиссаров 2004: 148]. Задача переводчика состоит в том, чтобы сохранить общий стилистический уровень текста: если в нем постоянно употребляются различные приемы создания экспрессивного эффекта, то в таком случае, в переводе не обязательно каждый прием появляется на том же месте, где он был использован в оригинале, но общий уровень экспрессивности текста сохраняется.

Знаменитый лингвист Джон Серль предлагает идею того, что к простым случаям выражения значения в языке являются, раскрывающие именно то, что имеет в виду говорящий. Именно такие буквальные выражения в языке встречаются в случаях с метафорой, иронией, намеках и т.п. «значение высказывания данного говорящего и значение соответствующего предложения во многих отношениях расходятся» [Серль 1986: 195]. Прямой тактикой воздействия является тактика открытого типа. Считается, что говорящий сообщает адресату «просто и непосредственно то,

что имеет в виду». Прямые тактики отличает то, что они соответствуют критерию искренности [Клюев 1999: 149].

Многие из фигур речи находятся в сложных отношениях друг с другом. Они могут совпадать или быть близкими друг к другу по своему экспрессивному содержанию, но при этом иметь различную техническую основу (например, метафора, сравнение, метонимия). Они могут быть схожи между собой формально, но иметь различную функциональную нагрузку (например, антитеза и оксюморон) [Тамарченко, Тюпа 2000: 57].

Одна фигура может в известных условиях выступать по отношению к другой как способ осуществления этой последней, не теряя в других случаях своей собственной стилистической специфики (так, олицетворение может лежать в основе аллегории, но может быть и самостоятельным стилистическим средством, имеющим свое особое, отличное от аллегории, назначение [Тамарченко, Тюпа 2000: 57].

1.4 Основные методики современного анализа текста

Текстом называется высшая языковая единица в разнообразии языковых единиц по московской фонологической школе. Данной школой введена система уровней языка: «1. Язык представляет собой сложную семиотическую структуру, иерархически стратифицированную на ярусы. 2. Каждый ярус языковой структуры образует систему взаимосвязанных и взаимообусловленных единиц. 3. В любом ярусе языковой структуры могут быть выделены свои уровни. 4. Для каждого яруса может быть выделена его основная единица. 5. Для морфологического яруса основной единицей является морфема. 6. Для фонологического (или: фонетического) яруса основной единицей является фонема» [Реформатский 2008: 124].

Систему уровней языка можно представить следующей схемой:



Из фонетических единиц (звуков и фонем) складываются морфологические единицы (морфемы), из единиц морфологии складываются слова, из слов формируются предложения и высказывания, которые также являются единицами синтаксиса. Если рассматривать текст как совокупность высказываний, то он будет характеризоваться рядом параметров, к которым относятся, в особенности, его связность и цельность [Реформатский 2008: 124].

Существует множество дискуссий на тему вопроса об объеме текста в современной лингвистике. Такие лингвисты, как И.Р. Гальперин и О.М. Каменская выдвигают такую гипотезу, что текст состоит из нескольких (минимум двух) высказываний, связанных друг с другом. Данная связь проявляется с помощью различных средств.

В современном литературоведении, Р. Барта и Ю. Кристевой текстом считают любое высказывание. Они полагают, что главным его признаком является воздействие на воспринимающего этот текст читателя или слушателя [Гальперин 1981: 95].

А. А. Леонтьеву же считает, что «основными признаками текста являются его цельность, связность, членимость, тематичность, логичность, темпоральность локальность, оценочность, композиция» [Леонтьев 1974: 119].

При понимании текста как совокупности высказываний, то, считается, что для обеспечения связности этих высказываний необходимы определенные средства.

Основным видами связности текста являются когерентность и когезия. Термин «когезия» выдвинул И. Р. Гальперин: «Когезия – это особые виды

связи, обеспечивающие континуум, то есть логическую последовательность, взаимозависимость отдельных сообщений, фактов, действий» [Гальперин 1981: 74]. Под термином «континуум» подразумевается последовательность изложения и связь текста с различными пространственно-временными категориями. «Категория континуума как категория текста, проявляющаяся в разных формах течения времени, пространства, событий, представляет собой особое художественное осмысление категорий времени и пространства объективной действительности. Это дало основание для введения термина «континуум» вместо «последовательность» [Гальперин 1984: 97].

Н.В. Лукашевичем выделено несколько средств выражения когезии:

- 1) дискурсивные слова;
- 2) лексический повтор;
- 3) анафорическая отсылка;
- 4) эллипсис

Дискурсивные слова - это такие слова, как *ну, вот, да* в русском и *well, certainly, indeed* в английском. У данных слов является затруднительным определить частеречную принадлежность и точное значение. Однако при этом они выполняют в тексте такие важные функции, как: обеспечение связности высказываний между собой. Если дискурсом считать «текст, рассматриваемый и анализируемый вместе с ситуацией его создания (написания, произнесения): создатель текста, его адресат(ы), цель текста и результат его воздействия», то дискурсивные слова обеспечивают эту связь текста с ситуацией и зачастую могут по одному составлять отрицательное или утвердительное высказывание, при этом обеспечивая связность диалога [Лукашевич 2011: 2].

В отличие от когезии, когерентность рассматривается как свойство целого текста, а не отдельных его элементов. Например, когерентность представлена Л.И. Гришаевой как имманентное свойство текста: «Когерентность признается практически всеми лингвотекстологами категорией текста, имманентной его природе. Показательным в этой связи

можно признать одно из последних обобщенных исследований по данной проблематике. И здесь, как и во многих других трудах по текстограмматической проблематике, когерентность называется одним из основополагающих признаков текстуальности наряду с шестью другими: когезией, интенциональностью, акцептируемостью, информативностью, ситуативностью, интертекстуальностью» [Гришаева 2010: 3].

Когерентность может проявляться, в частности, через общую структуру текста. Специалист по современной риторике Ю.В. Шуйская выдвигает три возможных схемы построения текста: «Письменный текст, в особенности принадлежащий к официально-деловому или научному стилю, обладает четкой структурой. Можно выделить три типовых структуры такого текста» [Шуйская 2005: 19].

Первую структуру можно обусловить «цепочечной»: такая структура представляет собой развитие какой-либо темы, происходящее последовательно в хронологическом порядке или в виде неких умозаключений, которые вытекают одно из другого. При исследованиях структуры текста было выявлено, что именно данная структура, используемая чаще всего в разнообразных текстах или речах, авторы которых стараются говорить спонтанно, не задумываясь над построением своего выступления.

Вторая структура также может быть условно названа «радиальной». Данная структура предполагает дальнейшее развитие центральной темы в нескольких аспектах. Такая структура встречается в письменном тексте тогда, когда видна четкая идея, к которой автор постоянно возвращается. При построении такой структуры, прослушивание речи становится трудным для аудитории, чтобы уследить за ходом мысли оратора: такое выступление представляет собой набор мыслей и соображений, связь между которыми для слушателей иногда не могут найти [Шуйская 2005: 19].

Третья структура текста встречается наиболее редко и может быть названа «дихотомической»: в основе ее лежат две центральные темы. А также, могут быть противопоставлены друг другу два аспекта одной и той же

темы, и мысль автора «хаотично» движется между ними. Более сложным является уследить за ходом мысли автора такого текста, чем воспринять радиальную структуру, и среди текстов она встречается чрезвычайно редко (не более 5% от общего числа проанализированных текстов).

Как показывают эксперименты, радиальная структура лучше воспринимается, и созданный на его основе текст гораздо дольше хранится в памяти [Шуйская 2005: 19].

Из этого следует, что когерентность рассматривается как общая категория текста, а когезия проявляется в отдельных его составляющих, однако при этом обе эти категории вместе обеспечивают связность текста и дают возможность понимать его и увидеть движение мысли автора от одной идеи к другой.

Нами были рассмотрены некоторые работы в области анализа текста и тропов.

Например работа Т. М. Гусевой, в которой она анализировала сложный эпитет в языке художественных произведений И. А. Бунина, а также она исследовала единицу художественного текста с точки зрения словообразовательной структуры, лексико-семантической характеристики и функционирования в художественном пространстве писателя.

Интерес к ее работе исходит от того, что сложный эпитет подразумевает под собой малоизученное явление в русском языке, но оно интересно для изучения с точки зрения образования и роли в художественном пространстве.

Также в ее работе была использована комплексная методика анализа сложного эпитета. Был применен индуктивно-дедуктивный метод, который основывается на анализе, классификации языкового материала, традиционный описательный метод, который включает в себя наблюдение, описание, сопоставление, статистический метод, а также компонентный метод анализа языковых единиц [Гусева, 2001: 4].

Работа В. П. Бурчака на тему «Аллегория и ее функции в русской поэзии 1870-х годов» основана на исследованиях основных из функций аллегории.

А также в данной работе указано на значение аллегории в плане формирования жанра, лирического сюжета, и структуры персонажа.

В работе были использованы такие методы: сравнительно-типологический, структурный, и историко-функциональный. Интерес работы заключается в том, что была выдвинута гипотеза аллегории как особой формы поэтического мышления. С точки зрения структуры и принципов функционирования, была предложена новая типология аллегорических высказываний [Бурчак, 1998: 5].

В работе Д. С. Эртнер, на тему «Метафорический концепт в поэтических текстах Роберта Бернса и их русских переводах», впервые были представлены метафорические концепты в переводах и оригинале, в когнитивном и этнокультурологических аспектах. Был проведен сопоставительный анализ текстов оригинала Р. Бернса и их русских трансформаций в отрасли когнитивной науки.

В работе были использованы такие принципы и аналитические процедуры, которые характерны для современных исследований, анализ метафорических концептов Дж. Лакоффа, М. Джонсона, М. Тернера. Данный подход позволил объединить анализы метафорического варьирования семантики слова и анализ взаимодействия когнитивных структур в процессе метафорического представления одного явления в терминах другого [Эртнер, 2004: 5].

Также нами была рассмотрена работа Н. А. Юдиной на тему «Сущность абсолютной метафоры и проблемы ее перевода». Объектом исследования послужили абсолютные метафоры в поэтических текстах немецкоязычного модернизма и тексты их переводов на русский язык. В ходе данной работы были сделаны следующие выводы: абсолютная метафора представляет собой отдельный от объективной действительности признак,

который может быть воспринят иррационально, интуитивно и субъективно. При переводе абсолютной метафоры следует признать эквивалентный перевод; Абсолютная метафора вписывается по своей логике в ассоциативно-когнитивную метафорологию и полностью соответствует теориям метафорической интеракции, когнитивной теории метафоры. Абсолютная метафора является ассоциативным образованием с доминантой парадигматических ассоциативных связей слова [Юдина, 2010: 5].

Также было проведено сопоставительное исследование метафор А. С. Назиным на материале романа Дж. Р. Р. Толкина «Хоббит, или туда и обратно».

А если быть более точными, то в его работе было проведено лингво-когнитивное исследование метафор. Вот некоторые из представленных им положений: интеграция когнитивного и трансформационного подхода к сопоставлению метафор оригинального текста и их переводов поспособствовали более полному пониманию межтекстовых соответствий. При переводе с выполнением измены метафорической проекции в текстах русскоязычных переводов романа Дж. Р. Р. Толкина наиболее часто используются такие трансформационные приемы, как: эквиваленция, стилистическая нейтрализация, метафорическая дифференциация и целостное преобразование [Назин, 2007: 4].

Ю. А. Истратова было проведено исследование на материалах поэзии Брассена и ее русских переводах относительно аллюзивных онимов. В своей работе она использовала следующие виды анализа: сопоставительный анализ, контекстологический, учитывающий влияние социальных факторов и условий функционирования языка. Вот некоторые из ее положений, которые были вынесены ею на защиту: аллюзивные онимы имеют референциальную отнесенность. А также они обладают значениями, позволяющими выделять качественные характеристики референтов, с которыми соотнесено данное языковое выражение. На основе данных характеристик основано имплицитное значение аллюзивных онимов, значение которого изменяется,

поскольку оно может употребляться в разных контекстах, именно потому оно бывает однозначным или многозначным.

В поэтических текстах встречается около 420 аллюзивных онимов, среди которых есть: наименования живых существ (антропонимы, мифонимы), названия неодушевленных предметов (топонимы, космонимы, астронимы, фитонимы), наименования комплексных объектов (предприятий, учреждений, общественных объединений, СМИ) [Истратова, 2010: 5].

Еще одно исследование в области метафор было проведено С. Ю. Феофилактовой, тема ее исследования послужила: «Метафора в поэтическом тексте О. Э. Мандельштама». Работа особенна тем, что в ней проведены анализы метафоры из сборника О. Э. Мандельштама «Камень».

Впервые была проведена подробная классификация метафор из этого сборника; впервые изучается роль метафор в языковой композиции текста, взаимодействие их с другими тропами и окружающим текстом; впервые исследуется значение метафор в создании лирического сборника и в интерпретации образного пространства текста. Впервые проводится многоаспектный анализ метафор из данного поэтического сборника.

Анализ был выполнен с помощью следующих методов: описательный, аналитический, сопоставительный и метод компонентного, контекстуального и стилистического анализов. На защиту С. Ю. Феофилактовой были вынесены такие положения: за счет взаимодействия метафорических, метонимических и сравнительных конструкций формируется семантическая напряженность внутри как отдельного стихотворения, так и сборника в целом. Образная целостность поэтического текста сборника «Камень» представлено как взаимодействие метафорических и общих словесных рядов. Эффект полной образности текста возникает с помощью взаимовлияния метафор и окружающего «неметафорического» контекста [Феофилактова, 2008: 4].

Анализ литературного материала организован тематически. Главными темами этого периода являются героизм и связанная с ним эпическая поэзия

(поэмы Олбери А. Уитмена, «Моисей» Ф. Э. Уоткинс-Харпер), благопристойное благочестие среднего класса в противовес традиционной экстатической «шумной» молитвенной практике [Панова 2014: 31].

Также интерес для нас вызывает работа Касима М. Х. Джасима «Женские характеры в драматургии» А. П. Чехова: шекспировский «след» (опыт интертекстуального анализа). Для этой работы были выбраны четыре наиболее важные пьесы Чехова: *Иванов*, *Чайка*, *Три сестры*, *Вишневый сад*. Также были рассмотрены и короткие рассказы Чехова, такие как *В море*, где прослеживаются следы шекспировской тематики и поэтики. С другой стороны, для достижения целей диссертационной работы были проанализированы практически все важные женские характеры Шекспира, как в комедиях, так и в трагедиях. Особое внимание было уделено женским образам, которые отражены в пьесах Чехова (*Укрощение строптивой*, *Двенадцатая ночь*, *Много шума из ничего*, *Венецианский купец*, *Как вам это понравится*, *Мера за меру*, *Зимняя сказка*, *Ромео и Джульетта*, *Гамлет*, *Макбет*, *Король Лир*, *Отелло*, *Антоний и Клеопатра*) [Джасим 2014: 16].

Автором работы были сделаны заключения, о том, что в произведениях Чехова совершенно очевидно присутствие Шекспира в ряде коротких рассказов и тем более в его основных пьесах.

В вышеуказанных диссертационных исследованиях, в основном проводился анализ метафор, аллюзий, эпитетов, а также анализ произведений с точки зрения интертекстуального анализа на материалах различных произведений как художественных, так и поэтических, это обусловлено тем, что структура художественного текста изобилует художественными приемами, которые требуют изучения и анализа.

В нашем исследовании тропы и фигуры речи рассмотрены с точки зрения их использования с женским образом, то, как с помощью них передаются эти образы и как они дополняют образ в произведении, при этом помогая читателю представить и осмыслить целостную картину. В

заключении, мы проводим анализ переводческих приемов, которые помогли передать на русский язык ту или иную фигуру речи.

Выводы:

Мы рассмотрели понятие текста как целостной структуры, которая состоит из неопределенного количества предложений, где каждый текст обладает общими принципами построения, такими как: структура, единицы и средства связи.

Большее внимание мы уделили художественному тексту, которые выполняет такие функции, как эстетическая, развлекательная и описательная. Его восприятие является психологическим и интеллектуальным процессом. Также, соотнесли такие понятия как текст и произведение, где, при необходимости их различения, следует отталкиваться от признаков текста. Под произведением принято понимать сложное содержание, которое вырастает из текста и основывается на нем.

Затронули вопрос, о специфике художественного перевода, где данный вид перевода отличается от других тем, что является своего рода искусством, предполагая речевое творчество. С помощью творческой фантазии, которая находится в рамках художественного произведения, создается художественное целое, что формирует образы и символы, которые отличаются одновременной конкретностью и многозначностью. Образность и оценочность характеризуют художественный текст. Таким образом, у художественного перевода есть свои правила: переводчику следует найти адекватные иноязычные эквиваленты для единиц, которые формируют художественный образ при помощи единиц языка оригинала, воссоздавая при этом все эксплицитные и имплицитные связи, присущие данным единицам в тексте-источнике.

Рассмотрели художественный образ как языковую единицу перевода, что обусловлено спецификой и функциональными особенностями художественного текста. Относительно данной единицы переводчик принимает решение на перевод. В художественном переводе основная задача переводчика состоит в нахождении наиболее адекватных иноязычных эквивалентов для единиц, формирующих художественный образ посредством

единиц языка оригинала. А также не менее важной его задачей является воссоздание в тексте перевода всех эксплицитных и имплицитных связей.

В данной главе мы обращались к вопросу таких способов перевода, как,:

- знаковый и интерпретационный
- трансформационный и интерлинеарный.
- знаковый и смысловой

Также, рассмотрели такие виды трансформаций, как:

- лексическая (дифференциация, конкретизация, генерализация, смысловое развитие, антонимичный перевод, целостное преобразование, компенсация потерь в процессе перевода,)
- грамматическая (перестановка, различные виды замен, добавление, опущение, членение и объединение предложения)
- стилистическая (смена стилистических коннотаций, «выпрямление» значения, метафоризация, стилистическая компенсация, адекватные замены)

Мы рассмотрели основные классификации тропов, с помощью которых проводится анализ художественной литературы.

Рассмотрели методики современного анализа текста на материалах диссертаций, все эти работы затрагивают тему употребления различных тропов, как в художественных текстах, так и в поэтических. Большинство материала для работ было отобрано путем сплошной выборки, и отобранный материал был проанализирован с разных позиций; интертекстуального анализа, тематической организации отобранного литературного материала, лингво-когнитивного исследования, разработок новых типологий, и комплексной методики анализа.

ГЛАВА 2 Анализ художественного образа

2.1 Типология образов в романе «Скрижали судьбы»

Невозможно не согласиться с мнением ученого В.В Виноградова о том что: «Изучение художественного произведения, его языка, содержания должно опираться на глубокое понимание общественной жизни соответствующего периода развития народа, на разностороннее знание культуры, литературы и искусства этой эпохи, на ясное представление о состоянии общенародного разговорного и литературного языка и его стилей в то время, на глубокое проникновение в творческий метод автора и своеобразие его индивидуального словесно-художественного мастерства» [Виноградов, 2002: 171].

Выполняя анализ образов женщины в художественной литературе, следует знать, что эти образы сформированы авторами в определенном социальном контексте и их содержание отражает и определяется простыми представлениями о желательности и адекватности определенных характеристик женщины. В художественной литературе образ женщины зависит от политических, социальных и психологических особенностей конкретного общества, в котором живет и повествует автор и которое также описывается в художественном произведении. В художественных произведениях представлен такой образ женщины, который типичен для конкретного общества, желателен и необходим и отражает черты, которые в данном обществе считаются свойственными только женщине [Барсукова, 2012: 71].

Все женщины настоящего романа жили в тяжелое время гражданской войны, войны с Англией, Второй мировой и в то время когда между католиками и протестантами были довольно острые отношения. Они жили во времена жестокости, церковного беспредела, политического напряжения, а

также чопорности и мужского шовинизма. Каждая из женщин данного романа находилась в разном возрасте, и каждая из этих женщин переживала эти события по-своему.

Следующие описания дают полную характеристику героиням данного романа:

1. Розанна Макналти

«Sligo made me and Sligo undid me, but then I should have given up much sooner than I did being made or undone by human towns, and looked to myself alone. The terror and hurt in my story happened because when I was young I thought others were the authors of my fortune or misfortune; I did not know that a person could hold up a wall made of imaginary bricks and mortar against the horrors and cruel, dark tricks of time that assail us, and be the author therefore of themselves.»

Розанна, несомненно, является главной героиней данной книги, чья судьба была покалечена годами Гражданской войны. Девушка выросла на кладбище, ловила с отцом крыс, затем работала в кафе официанткой. Остальные шестьдесят лет своей жизни Розана проводит в «дурдоме», при этом находясь в трезвом уме и обладая крепкой памятью.

Розанна ведет свой дневник, так называемые «Скрижали судьбы», где она описывает все свои воспоминания, при этом обращаясь к богу, к читателю, к лечащему ее доктору Грену, и еще чаще она обращается сама к себе в то время, которое ей так хочется забыть, и в то же время помнить. В своих записях она рассуждает о принципах жизни, о том, что человек сам является творцом и автором своей судьбы. О несчастьях она пишет без жалости, а вот минуты радости они старается протянуть как можно дольше.

В своем пособии по психологии Е. Ю. Коржова дает характеристику следующим женским образам, основываясь на своей типологии личности:

1. Личность с пассивной жизненной позицией – это Нана (Э. Золя «Нана»). 2. Личность с активной жизненной позицией – Незнакомка (С. Цвейг «Письма незнакомки»), Катерина Ивановна (Ф. М. Достоевский «Братья

Карамазовы»), Анна Каренина (Л. Н. Толстой «Анна Каренина»), Кармен (П. Мериме «Кармен»). 3. Личность, стремящаяся достичь равновесия со средой, – Скарлетт О'Хара (М. Митчелл «Унесенные ветром»). 4. Личность, стремящаяся нарушить равновесие со средой, – Татьяна Ларина (А. С. Пушкин «Евгений Онегин»), Катерина (А. Н. Островский «Гроза»). 5. Ситуативно-целостная личность с деятельной жизненной позицией – Ольга Ивановна (Чехов А. П. «Попрыгунья»). 6. Внутренне целостная личность – Соня Мармеладова (Ф. М. Достоевский «Преступление и наказание»), Елена Стахова (И. С. Тургенев «Накануне») [Коржова 2004: 7].

Розанну Макналти можно отнести к внутренне целостной личности, так как она обладала таким умением, как радоваться самым грустным вещам, так как человек не знает, что дальше ему следует ожидать в жизни, и как это было у нее, все становилось только хуже.

2. Мама Розанны, Сисси

For her beauty was that darkhaired, darkskinned Spanish sort of beauty, with green eyes like American emeralds, that no man can protect himself against. Мама Розанны обладала весьма чарующей красотой, перед которой наврядли устоит любой мужчина. Она была женщиной из ряда домохозяек, понимающей и доброй. Но в связи со всеми отягощающими ее жизнь обстоятельствами, ее дочь и муж стали замечать за Сисси странное поведение. И вскоре, после гибели мужа она сошла с ума.

3. Бет

The perfectly desirable and neat beauty that she was, who went against her father's wishes, and insisted she must marry a penniless student studying the unknown and unpromising science of psychiatry at a hospital in England, whom she had met on a holiday to Scarborough. Бет была женой доктора Грена, лечащего врача Розанны в Роксомоне. Бет любила своего мужа, и полностью отдавала ему свою жизнь, свою молодость, свои силы, теплоту, ласку и заботу. Но она была предана Греном, о чем вскоре он писал в своем дневнике,

рассуждая о том какую ошибку он совершил. Вскоре Бет умерла от заболевания в области легких.

4. Миссис Пранти

«Somewhere behind all that, and the elaborate carved doors, and the touches of an Egypt no one had ever seen, I was sure Mrs Prunty moved, like a Quaker angel, speaking well of me». Миссис Пранти хозяйка кафе «Каир», в котором работала Розанна на должности официантки. Мисси Пранти пригласила Розанну работать в кафе тогда, когда Розанна нашла ее маленькую дочь во время прилива в пещере, тем самым спасла ее от смерти. Между официанткой и хозяйкой кафе были теплые дружественные отношения.

5. Крисси

«She was a petite, neat, nice person, Chrissie, for such souls do exist». Крисси была милой и доброй девушкой, какую можно было очень редко встретить в своей жизни. Она также работала в кафе «Каир» и была подругой главной героини.

6. Миссис Макналти

«She was a tiny woman with what they used to call a widow's peak in her hair. She was dressed entirely in black, a miniature dress of black something, that material with the suspicious shine on it, like the elbows of a priest's jacket». Миссис Макналти была мамой Тома Макналти, то есть мужа Розанны. Это женщина с приятной внешностью, которая работала швеей и была довольно благоустроена.

Всех этих героинь объединяет внутренняя сила, стойкость и красота. Каждая из них на своем жизненном пути сталкивалась с рядом различных проблем. Каждая из женщин преодолевала препятствия, неся потери, или наоборот, приносила что-то в свою жизнь. Но абсолютно каждая из этих женщин приобрела незаменимый для себя жизненный опыт, благодаря которому на многие жизненные аспекты смотрела трезво и воспринимала свои проблемы проще, так как никто не может предугадать, что подготовила для него судьба.

2.2 Анализ контекстов с образным смыслом, относящихся к женщине

Для анализа контекстов путем сплошной выборки мы отобрали контексты, которые относятся к образу женщин, а точнее сказать всех женщин из романа.

Ниже будет наглядно представлена выборка контекстов с образным смыслом, которые относятся к героиням из романа, а также их перевод на русский язык, и приемы, которые были использованы при их переводе.

Значение контекста является особо важным в художественном тексте. По причине повествования прозы о внешних событиях, фактах, поступках, лицах, и.т.д. появляется необходимость подчеркнутого жизнеподобия излагаемого. В таком случае автору приходится употреблять больше языковых средств, которые не удаляли бы своей образностью и метафоричностью от жизнеподобия. Поэтому мнение об абсолютной метафоричности и образности художественного слова считается ошибочным. Исследования показывают, что в художественной прозе важно употребление нейтральной лексики. Из-за того что необходимо сказать о многих нравственно-психологических проблемах нескольких одновременных явлений и процессов, прозаик вынужден повествовать более простым, «нехудожественным языком» [Тамарченко 1999: 201].

Образность прозаического языка проявляется в сложном взаимосочетании большого количества словообразов и образосочетаний. Образность языка выявляется в контексте всего художественного целого.

Мы проанализируем контексты с точки зрения образной составляющей, а также их тексты с их переводом на русский язык, выполненный в книге А. Завозовой. Только половина метафор переводится в виде метафор – остальные передаются с помощью нейтральных средств языка. Также, необходимо заметить, что процент полностью эквивалентных соответствий полностью зависит от художественного произведения, какого типа представленная метафора, мастерства переводчика и многих других

факторов. Однако факт, что передача метафоры при переводе вызывает трудность, является очевидным. Одной из причин, составляющей трудности при переводе, является сложность семантической структуры метафоры, именно поэтому нами делается попытка сопоставления метафор исходного текста и их соответствий в тексте перевода после того, как раскрыта их семантическая структура [Глушко 2000: 58].

Но для начала стоит рассмотреть понятие эквивалентности перевода, многие лингвисты пытались дать свое четкое определение этому термину, в целом. Если быть точными, эквивалентность это что-то равнозначное и равноценное, когда перевод не утрачивает полного смысла оригинала.

Соблюдать полную эквивалентность перевода получается редко, поскольку способ передачи информации на два разных языка может различаться, это касается их структуры, реалий, и.т.д.

Важно отметить, что абсолютное равенство перевода оригиналу недостижимо, но это не влияет на осуществление межъязыковой коммуникации. Причиной этого могут стать неизбежные потери, которые связаны с трудностями передачи особенностей поэтической формы, культурных или исторических ассоциаций, специфических реалий и других тонкостей художественного изложения [Казакова 2001: 69].

В современном мире основной принято считать теорию уровней эквивалентности В.Н. Комиссарова. Данная теория заключается в том, что в процессе перевода устанавливаются отношения эквивалентности между соответствующими уровнями оригинала и перевода. Языковые единицы оригинала и перевода могут быть эквивалентны друг другу на всех существующих уровнях или только на некоторых из них. Главная цель перевода, по В.Н. Комиссарову, заключается в установлении максимальной степени эквивалентности на каждом уровне [Комиссаров 1989: 132]. В 1990 г. В.Н. Комиссаров в своей книге «Теория перевода (лингвистические аспекты)» сформулировал теорию уровней эквивалентности, согласно которой в процессе перевода устанавливаются отношения эквивалентности

между соответствующими уровнями оригинала и перевода. В.Н. Комиссаров выделил пять содержательных уровней, причем единицы оригинала и перевода могут быть эквивалентны друг другу на всех пяти уровнях или только на некоторых из них, а эквивалентность перевода заключается в максимальной идентичности всех уровней содержания текстов оригинала и перевода. Среди пяти основополагающих уровней В.Н. Комиссаров выделяет:

1. уровень цели коммуникации;
2. уровень описания ситуации;
3. уровень высказывания;
4. уровень сообщения;
5. уровень языковых знаков

Полностью или частично эквивалентные единицы и потенциально равноценные высказывания объективно существуют в исходящем языке и в языке перевода, однако их правильная оценка, отбор и использование зависят от знаний, умений и творческих способностей переводчика, от его умения учитывать и сопоставлять всю совокупность языковых и экстралингвистических факторов. В процессе перевода переводчик решает сложную задачу нахождения и правильного использования необходимых элементов системы эквивалентных единиц, на основе которой создаются коммуникативно-равноценные высказывания в двух языках [Бутырская 2012: 3].

Эквивалентность переводов первого типа заключается в сохранении только той части содержания оригинала, которая указывает на общую речевую функцию текста в акте коммуникации и является целью коммуникации. Переводы на таком уровне эквивалентности выполняются, когда более детальное воспроизведение содержания невозможно, а также тогда, когда такое воспроизведение приведет рецептора перевода к неправильным выводам, вызовет у него совсем другие ассоциации, чем у

рецептора оригинала, и тем самым помешает правильной передаче цели коммуникации [Бутырская 2012: 2].

Во втором типе эквивалентности общая часть содержания оригинала и перевода не только передает одинаковую цель коммуникации, но и отражает одну и ту же внеязыковую ситуацию. Любой текст содержит информацию о чем-то, соотнесен с какой-то реальной или воображаемой ситуацией. Коммуникативная функция текста не может осуществляться иначе, как через посредство ситуативно-ориентированного сообщения. Следствием этого является возможность и необходимость отождествления ситуаций, описываемых с разных сторон. В языке появляются наборы высказываний, которые воспринимаются носителями языка как синонимичные, несмотря на полное несовпадение составляющих их языковых средств. Люди способны осознавать идентичность ситуаций, описанных совершенно разными способами [Бутырская 2012: 3].

Эквивалентность на уровне высказывания характеризуется сохранением двух информативных элементов, присутствующих во втором и первом типах, а также сохранением идентичных методов описания ситуации в оригинале и переводе [Виноградов 2001:73]. Другими словами, в переводе сохраняются те же основные понятия и идеи. Это означает, что перевод – это изложение оригинала другими словами, сохраняя основные семы, но, оставляя им возможность свободно меняться местами в предложении.

При эквивалентности на уровне сообщения наряду с тремя компонентами содержания, которые сохраняются в третьем типе, в переводе воспроизводится и значительная часть значений синтаксических структур оригинала. Структурная организация оригинала даёт определенную информацию, входящую в общее содержание переводимого текста [Бреус 2000: 55]. Максимально возможное сохранение синтаксической организации оригинала при переводе способствует более полному воспроизведению содержания оригинала. Использование в переводе аналогичных

синтаксических структур обеспечивает инвариантность синтаксических значений оригинала и перевода.

В последнем типе эквивалентности достигается максимальная степень близости содержания оригинала и перевода, которая может существовать между текстами на разных языках.

Степень такой общности определяется возможностью воспроизведения в переводе отдельных компонентов значения слов оригинала, что, в свою очередь, зависит от того, как выражается тот или иной компонент в словах исходного языка и языка перевода и как в каждом случае на выбор слова в переводе влияет необходимость передать другие части содержания оригинала.

Последний тип эквивалентности подразумевает наиболее близкое соответствие оригинала и перевода за счет использования одинаковых синтаксических конструкций, не противоречащей друг другу лексики и сохранения формы и содержания оригинала. Все единицы переводятся дословно, можно даже сказать буквально, использовано основное лексическое значение слов, сохранён порядок следования и использования слов и конструкций, не использовались такие частые переводческие приемы, как опущение, генерализация либо, наоборот, конкретизация. Но, несмотря на всё это, предложения звучат на русском языке также красиво и гармонично, как и на английском, вызывая те же чувства и ощущения, что и предложение в оригинале [Бутырская 2012: 4].

Таким образом, учитывая тот факт, что специфика перевода, отличающая его от всех других видов языкового посредничества, заключается в том, что он предназначен для полноправной замены оригинала и рецепторы перевода считают его полностью тождественным исходному тексту, необходимо помнить, что абсолютная тождественность перевода оригиналу недостижима, но этот факт не препятствует осуществлению межкультурной коммуникации [Бутырская 2012: 4].

Эквивалентность помогает нам определить степень близости перевода оригиналу. Перевод в свою очередь не предполагает создания тождественного

текста, и отсутствие тождества не может служить доказательством невозможности перевода. Утрата каких-то элементов переводимого текста при переводе не означает, что этот текст «непереводим». Невозможность передать в переводе какую-то особенность оригинала – это лишь частное проявление общего принципа нетождественности содержания двух текстов на разных языках. Отсутствие тождественности отнюдь не мешает переводу выполнять те же коммуникативные функции, для выполнения которых был создан текст оригинала. На перевод влияют множество факторов: различные условия; разнообразная тематика переводимых текстов, жанровая принадлежность, социо-культурные различия. Но в конечном итоге эквивалентность является той мерой, которая позволяет определить качество и полноту перевода [Бутырская 2012: 5].

Перейдем к контекстам, мы распределили их по героиням:

Розанна Макналти

1) «Sligo made me and Sligo undid me, but then I should have given up much sooner than I did being made or undone by human towns, and looked to myself alone.» «Слайго меня создал, Слайго меня и разрушил, но мне следовало бы гораздо раньше бросить все эти мысли про то, как меня создавали и разрушали человеческие города, и искать ответов только в себе самой» . *Меня создавали и разрушали человеческие города* - с помощью данного **олицетворения** становится понятно что, весомый отпечаток на жизнь Розанны наложил именно город Слайго, в котором с самого детства с ней происходили одни неприятности. Но именно из-за такого образа жизни, у Розанны сформировался стойкий и твердый характер. В данном предложении использован такой переводческий прием как **добавление**.

2) «I am completely alone, there is no one in the world that knows me now outside of this place, all my own people, the few farthings of them that once were, my little wren of a mother I suppose in chief, they are all gone now». «Я совсем одна, за этими стенами никто меня и не знает, вся моя родня — пара жалких

медяков, что у меня когда-то были, да моя птичка-мать, — все они уже умерли». *Моя птичка-мать* — данная **метафора** указывает на сумасшествие матери Розанны, которое стало еще больше проявляться после смерти отца. В данном предложении использован такой переводческий прием **опущение**.

3) «And my persecutors are gone in the main I believe, and the reason for all this is that I am an old, old woman now, I may be as much as a hundred, though I do not know, and no one knows». «Умерли, наверное, уже и все мои преследователи, потому что я теперь старая, очень старая женщина, мне, может быть, уже сотня лет, хотя я и не знаю точно, да и никто не знает». *Сотня лет* — с помощью данной **гиперболы**, показано что Розанна стара, настолько стара что и не помнит вовсе сколько ей лет. В данном предложении использована **перестановка**.

4) «I am only a thing left over, a remnant woman, and I do not even look like a human being no more, but a scraggy stretch of skin and bone in a bleak skirt and blouse, and a canvas jacket, and I sit here in my niche like a songless robin — no, like a mouse that died under the hearthstone where it was warm, and lies now like a mummy in the pyramids». «Я всего лишь жалкий остаток, огрызок женщины, я даже и на человека-то не похожа больше: так, кости, кое-как обтянутые ветхой кожей, одетые в выцветшую юбку и кофту да в полотняную куртку, сижу тут в своем гнезде, как онемевшая малиновка — нет, скорее, как мышь, что сдохла за камином, в тепле, и лежит там теперь, как мумия в пирамиде». *Жалкий остаток, огрызок женщины* смысл данной **метафоры** заключается в том что, Розанна утратила свою первоначальную красоту и молодость, а **эпитет ветхая кожа** указывает на то что, кожа Розанны тонкая и дряблая, как это и характерно для старости. Также такие сравнения как - *онемевшая малиновка* и *мышь, которая сдохла за камином* — указывают на душевное состояние героини. В данном предложении использован такой переводческий прием **добавления**.

5) «She was old when I got here thirty years ago, although at that time with the energy of, I don't know what, a force of nature». «Она уже была старой

тридцать лет назад, когда я приехал сюда, хотя в то время энергии в ней было — ну, не знаю, — как в природной стихии» - Благодаря такому **метафорическому сравнению** как – *в природной стихии* – становится ясным то, что тридцать лет назад в Розанне было намного больше жизненных сил, чем их осталось сейчас. Структура данного предложения сохранена.

6) «She is a formidable person and though long periods have gone by when I have not seen her, or only tangentially, I am always aware of her, and try to ask after her». «Личность она примечательная, и, несмотря на то что зачастую я вижу с ней лишь мимоходом, а то подолгу и вовсе к ней не заглядываю, я всегда помню о ней и стараюсь о ней справляться». **Эпитет примечательная** указывает на то, что Розанна обладала яркой внешностью. В данном предложении использованы такие переводческие приемы как перестановка и добавление.

7) «I am afraid she is rather a touchstone for me. She has been a fixture, and not only represents the institution, but also, in a curious way, my own history, my own life». «Признаюсь, для меня она своеобразная точка опоры. Она здесь с незапамятных времен и для меня олицетворяет не только наше заведение, но и каким-то удивительным образом мою историю, всю мою жизнь». Благодаря такому **сравнению** как - *моя история, моя жизнь* – можно понять, что жизнь Розанны и жизнь доктора Грена имеют некое сходство. В данном предложении использован такой переводческий прием как **замена части речи**.

8) «But she used to sit there, with her long silver hair flowing freely down her back, in one of those awful hospital gowns, but looking like a queen, and though she was seventy then, very striking in the face». «Помню, она сидит там — волосы распущены, длинные серебристые пряди струятся по спине, на ней кошмарная больничная роба — и выглядит при этом королевой и поразительно прекрасной, хотя ей было тогда уже семьдесят». **Эпитет серебристые** указывает на седину ее волос. **Олицетворение – пряди струятся по спине** – показывает что ее волосы распущены. В данном

предложении использован такой переводческий прием, как **добавление и опущение**.

9) «Really quite beautiful still, and God knows what she must have looked like when she was young. Extraordinary, a sort of manifestation of something unusual and maybe alien in this provincial world». «Она и сейчас довольно красива, а уж представить, как она, наверное, выглядела в молодости! Незаурядно, как воплощение всего необычного и даже чужеродного в этом провинциальном мирке». *Как воплощение всего необычного и даже чужеродного* – данное **метафорическое сравнение** указывает на то, что красота Розанны уникальна. В данном предложении использованы такие переводческие приемы как **замена части речи** и **смысловое развитие**.

10) «For it was true I had soft hair like gold – like the gold of those selfsame monks. Yellow as the gleams in old books». «И правда, у меня были мягкие волосы — прямо как золото, золото тех древних монахов. Желтые всполохи цвета, как в старых книжках». *Прямо как золото, золото тех древних монахов* – данное **сравнение** отражает цвет волос Розанны. Структура данного предложения сохранения.

11) «I started to cry, not like a child, but like the old old woman I am, slow, slight tears that no one sees, no one dries». «Я заплакала, но не как плачут дети, а как может плакать такая старуха, как я, — медленными, незаметными слезами, которых никто не увидит и никто не утрет». *Медленными, незаметными слезами* – эти **эпитеты** показывают что, героиня плачет тихо и незаметно. В данном предложении использован такой переводческий прием, как **добавление**.

12) «I am like my father on his old motorbike, careering at speed certainly, but holding so fast to the handlebars there is a sort of safety in that». «Я сейчас как мой отец — давлю на газ старенького мотоцикла, но так крепко вцепилась в ручки, что мне кажется, будто они меня удержат». В данном предложении использовано такое **сравнение** как - *я сейчас как мой отец* – чтобы показать сходство действий отца и дочери. **Олицетворение** о ручках - *будто они меня*

удержат – указывает неординарное мышление героини. В данном предложении использованы такие переводческие приемы, как **добавление**, **конкретизация**.

13) «The gold of my hair looked like some wet grass gone wild to me, and for the life of me I did not know the soul of the person that peered back at me in my mother's mossy little mirror». «Золото моих волос виделось мне какой-то разросшейся мокрой травой, и, хоть убей меня, я не знала, какая она — та, что всматривалась в меня из тусклого зеркальца моей матери». *Разросшейся мокрой травой* – данное **сравнение** указывает на состояние волос Розанны. В данном предложении использованы такие приемы, как **конкретизация** и **добавление**.

14) «Joe Brady by this time had completed the last step to my form, and as if it was what he greatly desired in all the things of the world, he closed his hands about my scrawny neck and pulled me to him». «К тому времени Джо Брэди уже сделал ко мне последний шаг и — так, будто бы желал этого превыше всего на свете — ухватил меня за цыплячью шею и потянул к себе». *Цыплячья шея* – **эпитет**, использованные для указания на то, что шея молодой Розанны была тонкой. Структура предложения сохранена.

15) «Roseanne. Old lady. The cailleach of the stories. So ancient, and yet, one of those faces that is so thin she bears the look of her youth yet, what she was. Oh, she is shrunken as she must be, when the woman washes her no doubt she is skin and bone, everything that was once beautiful and fruitful about her empty and sere». «Розанна. Старая дама. Повитуха из сказок. Такая древняя, но черты лица у нее настолько тонкие, что до сих пор хранят ее молодой, прежний облик. Да, она вся сморщенная, все как положено, и когда медсестра ее моет, наверное, там одна кожа да кости, а все, что в ней раньше было зрелым и прекрасным, теперь высохло, опустело» - *Все, что в ней раньше было зрелым и прекрасным, теперь высохло, опустело* – данное **олицетворение** указывает на то, что Розанна утратила с возрастом свою внешнюю красоту. В данном

предложении использован такой переводческие приемы как **опущение**, и **конкретизация**.

16) «And I suppose my youth, my softness, my hardness, my blue eyes, my yellow hair sleeking underwater, and maybe three hundred sharks out there, beginning to be in the neighbourhood of sharks, wonderful, wonderful, I didn't care. Become a sort of shark». «И вот вся моя юность, моя мягкость, моя тяжесть, мои голубые глаза и желтые волосы ускользали вниз, под воду, где было, наверное, три сотни акул, и я была к ним все ближе и ближе, но как чудесно, как чудесно, что мне было совсем все равно. Я сама будто стала акулой». *Три сотни акул* – гипербола. *Будто стала акулой* – **сравнение**, которое указывает на то, что Розанна начала тонуть, и у нее не сработал инстинкт самосохранения, и она пошла ко дну. В данном предложении использованы опущение и замена части предложения.

17) «I felt like a farm animal in there, I felt like the cow and the calf and the pig must have felt in times past, when they'd be led into a cottage at night». «Я чувствовала себя там домашней скотиной, я чувствовала то же самое, что когда-то, наверное, чувствовали корова, теленок и свинья, когда их заводили в дом на ночь». В данном предложении Розанна **сравнила** себя с домашними животными, чтобы показать что ее присутствие в доме воспринимается как должное, а не как желанное и нужное. В данном предложении использован прием **перестановки**.

Мама Розанны, Сисси

18) «A little human story, a sailor's story, that somehow had still bound up in it my mother's contrasting beauty, and the enormous lure she had for him then and always».

«Эта крошечная человеческая история, моряцкая история каким-то образом вмещала в себя и яркую красоту моей матери, и всю мощь ее чар, перед которыми мой отец никогда не мог устоять». С помощью **эпитета** – яркая *красота* – автором передан смысл, красота Сисси является примечательной.

В данном предложении использован такой переводческий прием, как **добавление**.

19) «For her beauty was that darkhaired, darkskinned Spanish sort of beauty, with green eyes like American emeralds, that no man can protect himself against».

«Потому что она была красивой, смуглой, темноволосой испанской красотой и глаза у нее были зелеными, как колумбийские изумруды, а перед такими падет любой мужчина». **Эпитет** – *испанская красота* – указывает на ее национальность. **Сравнение** – *как колумбийские изумруды* – указывает на то, ее глаза невероятно красоты. В данном предложении использован переводческий прием **добавление, смысловое развитие**.

20) «And he married her and brought her back to Sligo and there she lived her life henceforth, not bred in that darkness, but like a lost shilling on a floor of mud, glistening in some despair». «Он женился на ней и привез ее с собой в Слайго, где она и жила с тех пор, не будучи родом из этой тьмы, похожая на потерянный шиллинг, что валяется в грязи и отчаянно поблескивает». **Сравнение** – *похожая на потерянный шиллинг* – указывает на то, что она не могла найти себе места в Слайго. Структура предложения сохранена.

21) «A more beautiful girl Sligo never saw, she had skin as soft as feathers, and a warm, generous breast all new-baked bread and delight». «Никогда еще Слайго не видал большей красавицы: кожа у нее была мягче пера, а грудь теплая и щедрая — восторг и взошедшее тесто». **Метафора** – *кожа мягче пера* – указывает на мягкость и нежность ее кожи. **Сравнение** – *грудь теплая и щедрая, восторг и взошедшее тесто* – указывает на то, что Сисси обладала пышными формами. Структура предложения сохранена.

22) «It was only many years later when I was more grown myself that I realised, looking back, that there was a certain anxiety in that going forth, as if she did not trust time and the ordinary way of things to bring him home. For I do believe my mother suffered strangely under her halo of beauty». «И только много лет спустя, когда я сама выросла, вспоминая все это, я поняла, что в этом ее встречном

движении таился какой-то трепет, как будто бы она не верила, что обычный ход времени и жизни сам приведет его домой. Потому что, думаю, мать странно тяготилась сиянием своей красоты». **Метафора** – *сияние своей красоты* – указывает на то, что она обладала яркой внешностью. В данном предложении использованы переводческие приемы **замена** и **добавление**.

23) «When I glanced out into the tiny hall, my mother was merely lodged there, stuck there, not moving a muscle, like an actor waiting to go out on a stage, gearing up her courage». «Выглянув в крохотную прихожую, я увидела, что мать застыла там как приклеенная, без единого движения, как актриса, которая набирается храбрости перед выходом на сцену». Такие **сравнения** – *как приклеенная, как актриса* – указывают на то, что она стояла без движений, когда узнала что ее мужа увольняют с работы. В данном предложении использованы переводческие приемы **опущение**, **добавление**, **перестановка**.

24) «My mother I heard scratching about in the pantry, very like a rat. Or a little dog looking for a rat». «Было слышно, как мать скребется в кладовой, прямо как крыса. Или как собака в поисках крысы». **Сравнения** – *как крыса или как собака* – указывают на странность ее действий, когда еще никто не подозревал о ее болезни. В данном предложении использован переводческий прием **перестановка**.

25) «She might have been a creature underwater, or rather, when I was with her, it could have been so for both of us, because she never spoke, but moved slowly and ponderously like a swimming creature». «Она как будто превратилась в подводное существо, или мы с ней обе стали такими, потому что рядом со мной она вечно молчала и двигалась медленно и тяжело, будто плыла под водой». **Сравнение с подводным существом** указывают на медлительность и плавность ее действий. В данном предложении использованы переводческие приемы **добавление**, **опущение**.

26) «Please remember that my mother was very beautiful, though perhaps not so beautiful now, as her silence had found an echo in some bleak thin cloth that

seemed to be pulled over the skin of her face». «Прошу вас, не забывайте, что мать моя была очень красива, хотя, наверное, тогда уже не так красива, как раньше, потому что ее молчание эхом отозвалось на ее лице, которое казалось будто затянутым тонкой серой тканью». *Молчание, которое эхом отозвалось на лице* – указывает на то, что сумасшествие оставило свой след на ее лице. **Сравнение** кожи с *тонкой серой тканью* также указывает на то, что лицо ее постарело. В данном предложении использован переводческий прием **добавление**.

27) «She was like a painting with its varnish darkening, obscuring the beauty of the work». «Она походила на картину, красота которой скрывалась за потускневшим лаком». **Сравнение** с *картиной* в данном предложении использовано для того, чтобы показать, что ее красота также потускнела как и тускнеет с годами творение художника. В данном предложении использован переводческий прием **добавление** и **перестановка**.

28) «Because her lovely green eyes were dying in their lights, something of her essential self was vanishing also». «Ее прекрасные зеленые глаза угасали, и вместе с этим исчезала какая-то важная, существенная часть ее самой». *Зеленые глаза угасали* – данное **олицетворение** указывает, что с возрастом и в связи с болезнью пропала некая искра в ее взгляде. В данном предложении использован переводческий прием **опущение**.

29) «My mother came with us silently, small like a monk in her shabby outdoor coat». «Мать молча пришла с нами, в своем потрепанном пальто, маленькая, будто монашка». **Сравнение** с *монашкой* использовано, чтобы подчеркнуть ее душевное состояние. В данном предложении использован переводческий прием **перестановка**.

Бет

30) «I am sorry to report she laughed, just a little laugh, that I suspect she would have liked not to have let loose, but here it was, a laugh, between us». «Вынужден сообщить, что она рассмеялась — так, короткий смешок, который, как мне кажется, она вовсе не хотела себе позволять, но вот мы оба его слышали».

Короткий смешок – эпитет, указывающий на то что она ухмылялась над ним.

В данном предложении использован переводческий прием **опущение**.

31) «It was like the first time I thought I loved her, when she was young and slight as a watercolour, a mere gesture of bones and features, beautiful and perfect in my eyes, when I pledged myself to her, to make her happy, to adore her, to hold her in my arms – the strange, maybe stupid compact of all lovers». «Точно как в тот раз, когда я впервые подумал, что люблю ее, когда она была еще молодой и прозрачной, как акварель, прекрасной и совершенной в моих глазах, все косточки и черты лица намечены одним росчерком, когда я поклялся сделать ее счастливой, обожать ее, носить на руках — стандартный набор клятв всех влюбленных, чудной и, наверное, глупый». **Метафорическое сравнение** с прозрачной, как акварель, показывает на ее невинную, юношескую красоту. В данном предложении использованы переводческие приемы **добавление, конкретизация**.

32) «She was wearing an ordinary print dress, a summer dress, and as she descended the stairs she brought the moonlight with her, the moonlight and other lights». «На ней было простое цветастое платье, летний наряд, и лунный свет спускался вслед за нею по лестнице — она несла в себе лунный свет, она несла в себе новое сияние». Такие **олицетворения** как: *лунный свет спускался вслед за нею по лестнице, она несла в себе лунный свет, она несла в себе новое сияние* — показывают что доктор Грен восхищался ее красотой. В данном предложении использован переводческий прием **добавление, смысловое развитие**.

33) «The perfectly desirable and neat beauty that she was, who went against her father's wishes, and insisted she must marry a penniless student studying the unknown and unpromising science of psychiatry at a hospital in England, whom she had met on a holiday to Scarborough». «Та идеальная, желанная, строгая красавица, которая пошла против отцовской воли, решив выйти замуж за нищего студента, изучавшего неизвестную и неперспективную психиатрию в английской больнице, которого она повстречала в Скарборо на каникулах».

Эпитеты – *идеальная, желанная, строгая* – подчеркивают отношение Грена, который был в нее влюблен. В данном предложении использован переводческий прием **перестановка**.

34) «Every nuance of her, every turn of the head, every moment of tenderness between us, every gift, every surprise, every joke, every outing, holidays in Bundoran and later Benidorm, every kind word, helpful sentence, it all gathered together like a sea, the sea of Bet, and rose up from the depths of our history, the seabed of all we were, in a great wave, and crashed down on the greying shore of myself, engulfed me, and would that it had washed me away for good». «Похоронить каждую ее черточку, каждый поворот головы, каждую секунду нашей нежности, каждый подарок, каждый сюрприз, каждую шутку, каждую нашу поездку, все отпуска, сначала в Бандоране, а потом в Бенидорме, каждое доброе слово, каждую нужную фразу, все, прихлынувшее к ней, как море, , поднявшееся из глубин нашей истории, со всего нашего дна морского одной мощной волной, которая обрушилась на мое седеющее побережье, поглотила меня, но, к сожалению, не унесла с собой». *Море Бет* - в данном предложении является **гиперболой**, которое включает в себя все ее черты характера. В данном предложении использованы переводческие приемы **перестановка, добавление**.

Миссис Макналти

35) «She was a tiny woman with what they used to call a widow's peak in her hair. She was dressed entirely in black, a miniature dress of black something, that material with the suspicious shine on it, like the elbows of a priest's jacket». «Женщина она была миниатюрная, а волосы у нее ото лба росли, как тогда говорили, вдовьим мыском. Одета она была во все черное, в платьице из какого-то черного материала, который подозрительно лоснился, будто ткань на локтях священнической сутаны». **Эпитет** – *миниатюрная* – указывает на то, что она не была высокой женщиной крупных размеров. В данном предложении использованы переводческие приемы **добавление, опущение**.

36) «Mrs McNulty made a huh noise, and got up, and drifted away from the room». «Миссис Макналти фыркнула, встала с кушетки и выплыла из комнаты». **Метафора** – *фыркнула* – выражает недовольство, и – *выплыла* – указывает что героиня вальяжно вышла из комнаты. В данном предложении использован переводческий прием **добавление**.

Миссис Пранти

37) «Somewhere behind all that, and the elaborate carved doors, and the touches of an Egypt no one had ever seen, I was sure Mrs Prunty moved, like a Quaker angel, speaking well of me». «Я была уверена: где-то там, за дверями с вычурной резьбой и штришками Египта, где никто никогда не был, будто квакерский ангел, порхала миссис Пранти, говоря обо мне только хорошее». **Сравнение** с *ангелом* указывает на то, что Розанна считала эту женщину святой. В данном предложении использован переводческий прием **перестановка**.

Крисси

38) «She was a petite, neat, nice person, Chrissie, for such souls do exist». «Она была такая вся миниатюрная, ладная, добрая, эта Крисси, бывают на свете и такие люди». **Эпитеты** - *миниатюрная, ладная, добрая* – показывают какой на самом деле являлась подруга Розанны. В данном предложении использован переводческий прием **добавление**.

Мисс Уинни Джексон

39) «She had a lovely plump bust and I think the lads felt only despair looking at her, that they would never even get talking to her». «У нее была прекрасная пышная грудь, и, уж я думаю, парни, глядя на нее, чувствовали одно только отчаяние, потому что были уверены — им и заговорить с ней не светит». **Эпитет** – *прекрасная пышная грудь* – использован, чтобы охарактеризовать формы девушки. В данном предложении использованы переводческие приемы **добавление, смысловое развитие**.

Обобщенные сравнения

Приведенные ниже сравнения, также относятся к женщинам и девушкам, но каждое из них, конкретно не обращено к той, или иной героине,

а может касаться женщин в целом и представлений о поведении девушек и женщин в обществе того времени.

40) «Similarly the attendants and nurses have become as much part of the building as the bats in the roof and the rats in the cellars». «Сестры и санитары, впрочем, тут тоже давно стали частью здания, как летучие мыши на чердаке и крысы в подвалах». **Сравнение** медработников с *крысами и мышами* указывает на то, что они здесь уже стали чем то, что прижилось, чем-то обыденным и самым обычным. В данном предложении использован переводческий прием **опущение**.

41) «A continuous wave of them, a wave of mere girls pouring abundantly from the windows, burning and screaming and dying before our eyes». «Целая волна их, целая волна маленьких девочек льется из окон изобильным потоком, горит, кричит и умирает у нас на глазах». **Метафорическое сравнение** *маленьких девочек с волной* – указывает на огромное количество девочек пострадавших от пожара. В данном предложении использован переводческий прием **добавление**.

42) «Hell hath no fury like a woman scorned, maybe so, but in my experience men are not any better». «В аду нет фурии страшнее, чем женщина, которую презрели — наверное, так оно и есть, но по опыту могу сказать, что мужчины не лучше». Женщина в данном предложении **сравнивается с фурией**, для того чтобы показать, что в гневе женщина опасна. В данном предложении использован переводческий прием **добавление**.

43) «Indeed they were like veritable hens in a yard, the way they sat in at the tables, the chat and gossip rising from them like dust from a desert caravan of camels». «Они рассаживались за столами, что твои наседки в курятнике, а болтовня и слухи так и летели от них во все стороны, будто пыль, поднятая караваном верблюдов». **Сравнение** *женщин с наседками в курятнике* указывает на их поведение в общественном месте. В данном предложении использован переводческий прием **опущение, перестановка**.

44) «Some were battleaxes as you might expect». «Конечно, попадались среди них и настоящие бой-бабы». **Эпитет** – *бой-бабы* – указывает на их девиантное поведение. В данном предложении использован переводческий прием **добавление, опущение**.

45) «Maybe you would rather call us gulls, elegant white birds dipping and calling, we were always inland as it were – as if there was always a storm at sea». «Вы бы, наверное, сравнили нас с чайками, элегантными белыми птицами, вечно парящими, вечно зовущими, которые всегда летали у берега, будто бы в море бушевал непрекращающийся шторм». В данном предложении использовано **сравнение** женщин с *чайками*. Переводческий прием **добавление**.

46) «Our skins going all African in the steaming heat of August». «В дымящуюся августовскую жару кожа у нас становилась самая что ни на есть африканская». **Эпитет** – *африканская* – употребляется, чтобы показать, что их кожа становилась смуглой. В данном предложении использован переводческий прием **перестановка**.

47) «Our faces bright red sometimes in the evenings, going home across the strand, burnt off of us, and lying in bed then in the town, hardly daring to let our shoulders touch the sheets». «По вечерам лица у нас так и горели, когда мы, все обожженные, возвращались с пляжа домой, а затем, укладываясь спать, не могли даже терпеть, когда простыни касались плеч». **Эпитет** – *обоженные* – показывает на состояние из кожи. В данном предложении использован переводческий прием **перестановка, добавление**.

48) «Hundreds and hundreds and hundreds went, every blessed year. Lovely women, round women, small, ugly, strong, exhausted, youthful, ancient, every damn category». «Они уезжали сотнями, сотнями — каждый божий год. Красавицы и толстушки, низенькие, страшненькие, крепкие и изможденные, молодые и старые, да всех мастей, черт подери». В данном предложении идет перечисление разных типов женщин. В данном предложении использован переводческий прием **перестановка**.

В заключение анализа можно сказать, что такие переводческие приемы, как добавление, опущение и перестановка встречались чаще всего. Каждый из приемов, использованных в выше изложенных примерах, полностью отражает образ женщин, в некоторых случаях добавляет окраски для более полного понимания.

А также, большее количество сравнений было связано с разными животными такими как: мышь, крыса, корова, теленок, свинья. А также с птицами: чайка.

Природные явления в основном применялись для душевного состояния.

На основании вышеизложенного можно сделать вывод, что автор романа Себастьян Барри воспринимал женский образ неразделимо с природой, возможно даже считая женщину самой природой, ее эмоции – природные явления, ее характер – виды животных, в зависимости от того какой эту женщину хотел показать автор романа.

В большом количестве переводчик А. Завозова использовала такие художественные приемы как: сравнение, метафора, эпитет, метафорическое сравнение и гипербола.

Тяга к метафоре индивидуальна, тем не менее, этот стилистический прием является одной из ярких примет стиля писателя и связан с его художественным восприятием мира. Текстовое исследование метафоры является одновременно одним из путей и приемов изучения стилевых разновидностей языка, в том числе языка художественной литературы как одного из важнейших проявлений национального языка, раскрывает некоторые характерные черты языка литературных произведений, языка и стиля того или иного писателя.

2.3 Особенности структуры образа женщины как элемента английского художественного дискурса

Для начала рассмотрим различные точки зрения на внутреннюю структуру художественного образа.

Поскольку образ есть диалектическое единство формы и содержания, его можно идентифицировать как художественную мысль. В свою очередь, художественная мысль применительно к литературе неотделима от слова в его эстетической функции. Согласно гипотезе выдвинутой А. А. Потебней: «образ живет в самом слове, состоящем из:

- содержания (значения),
- внешней (звучание и начертание) формы и
- внутренней формы (образное представление)».

Каждое слово, по мнению ученого, возникало в древности как естественный образ того или иного явления, предмета, свойства, звучание было неразрывно связано со значением, особенностями предмета. Это, по мнению ученого проявляется в этимологии слов. Например, «защитить» – буквально заслонить щитом, «медведь» – ведающий, знающий, где мёд и т.д. Идея А. А. Потебни была подхвачена затем другими лингвистами, но не получила широкого распространения, так как не могла объяснить в полной мере, во всех разновидностях внутреннюю структуру образа [Потебня: 2003: 181].

Простейшая форма сравнения, как считает П. В. Палиевский, подчиняется формуле: А как В. Наконец, третья теория определяет более развитые и сложные образы как систему противопоставлений. То, что сравнивается, и то, с чем сравнивается, уравниваются в правах, оказываются в отношениях отражения, по формуле: А есть Б, А не есть Б [Палиевский: 1962: 115].

Нельзя не сказать о том, что «женская тема» занимает важное место в творческом наследии ирландских писателей, являясь одним из «измерений» историко-культурного процесса и закономерностей развития художественного сознания и творчества. Как одна из доминирующих тем ирландской

литературы конца XIX – начала XX веков она дает ключ к пониманию места женщины в обществе, ее роли в развитии общественного прогресса, выяснению типичности или специфики вопроса, о ее правах и свободах.

Женщина оставалась эксплуатируемым объектом мужчин. Патриархальная ориентация культуры проявилась в том, что «власть», понимаемая в широком смысле как причастность к принятию решений, находилась в руках мужчин и осуществлялась по «мужскому образцу». По утверждению Э. Фромма, «господство мужчин над женщинами - это первый акт завоевания и первое использование силы с целью эксплуатации: во всех патриархальных обществах после победы мужчин над женщинами эти принципы легли в основу мужского характера» [Шефер 1983:164 –165]. В области морали приоритетное место отводилось таким ценностям, как индивидуальная свобода, обладание правами, которыми в полной мере могут пользоваться одни мужчины.

Проблема места женщины в обществе и, прежде всего вопрос о ее правах и свободах, отчетливо прослеживается в литературах многих народов. Свое художественное осмысление она нашла в произведениях таких авторов, как Г. Ибсен («Кукольный дом», 1879; «Привидения», 1881), Э. Золя («Нана», 1880), Г. де Мопассан («Жизнь», 1883), Т. Гарди («Тэсс из рода д'Эрбервилей», 1891), Б. Прус («Эмансипированные женщины», 1893), Т. Фонтане («Эффи Брист», 1895), Л. Пиранделло («Отверженная», 1901), Л. Н. Толстой «Анна Каренина, 1877) и др.

Именно литература явилась тем зеркалом, в котором отразилась эволюция женского вопроса в общественном сознании, сопровождающаяся передислокацией фундаментальных ценностей, а также представлений о смыслообразующей роли женщины в самом порядке бытия [Брандт 1998: 170].

Проявляя интерес к судьбе ирландки, женского взгляда на мир, женских ценностей, изучая роль женщины в различных областях жизни общества, английские прозаики в своих произведениях стремились

объективно отразить жизнь ирландки, проблемы женской эмансипации, а также показать развитие новых приоритетов и общественных ценностей, что позволяет рассматривать их литературное творчество как своеобразную реакцию на изменения духовного содержания всей эпохи [Костина, 2003: 12].

Мы можем сказать, что данный женский роман оказал определенное влияние на мироощущение и осознание своего положения в обществе женщинами той эпохи.

Выводы:

Мы выделили основные типы женщин описанных в романе, охарактеризовали их.

Выполнили выборку 48 контекстов языка оригинала и 48 контекстов языка перевода с образным смыслом, проанализировав с

помощью каких языковых средств передан контекст, а также выявили основные переводческие приемы в тексте перевода романа Себастьяна Барри «Скрижали судьбы».

Проанализировали структуру образа женщины как элемента художественного дискурса.

Выявили основные художественные приемы в тексте перевода романа. Также можно сказать что большее количество сравнений было связано с разными видами животных, в зависимости от того какие качества характера автор хотел описать за счет сравнения с тем или иным животным.

На основании вышеизложенного можно сделать вывод, что автор романа Себастьян Барри воспринимал женский облик неразделимо с природой, возможно даже считал женщину самой природой, ее эмоции – природные явления, ее характер – виды животных, в зависимости от того какой эту женщину хотел показать автор романа.

В большом количестве переводчик А. Завозова использовали такие художественные приемы, как: метафора, эпитет, сравнение, гипербола и метафорическое сравнение.

Было выявлено, что такие переводческие трансформации как добавление, опущение, перестановка, замена и конкретизация использовались при переводе женских образов чаще всего, где помогали передать с языка оригинала на язык перевода всю оценочность и образность в описании женщин данного романа.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Анализ научной литературы позволил сделать вывод о том, что в художественном образе традиционно вычленяются три компонента: предметный, смысловой, т.е. сказанное и подразумеваемое, и их

взаимоотношения. Исходя из этого, основными типами классификаций образов можно считать предметную (образы-детали, внешние и внутренние образы, образы характеров и обстоятельств, единичных и собирательных героев произведений); обобщенно-смысловую (индивидуальные, характерные, типические, образы-мотивы, архетипы) и структурную (автологические и металогические).

Также мы рассмотрели некоторые работы в области исследования тропов, таких как: метафора, аллюзия, эпитет, абсолютная метафора.

Затем мы изучили классификацию языковых средств, на основе которой выполнялась практическая часть работы. В практической части работы мы выделили типы женщин из данного романа. Затем нами была проведена сплошная выборка и анализ 48 контекстов с образным смыслом из оригинала и 48 из перевода, относительно героинь романа.

В большом количестве переводчик А. Завозова использовала такие приемы как: замена, опущение, добавление, адаптация, перестановка. Все эти приемы за исключением адаптации являются грамматическими трансформациями.

В ходе исследования мы выяснили что, что «женская тема» занимает важное место в творческом наследии английских писателей, являясь одним из «измерений» историко-культурного процесса и закономерностей развития художественного сознания и творчества.

На основании выводов сделанных на основании практики можно утверждать что Себастьян Барри воспринимал женский облик неразделимо с природой, возможно даже считал женщину самой природой, ее эмоции – природные явления, ее характер – виды животных, благородных и не очень, в зависимости от того какой эту женщину хотел показать автор романа.

Библиографический список

1. Пфютце, М. Грамматика и лингвистика текста // Новое в зарубежной лингвистике. – М., 1978. - №8. – С. 218-242.
2. Лукин, В.А. Художественный текст. - М., 2005. - С. 5.
3. Гальперин, И. Р. Информативность единиц языка: Пособие по курсу общего языкознания. – М., 1974. - С. 63.

4. Бахтин. М.М. Эстетика словесного творчества. - М., 1979. - С 257
5. Белянин В.П. Художественный текст и психология личности. - М., 1985. - С. 24
6. Каллер Дж. Теория литературы. Краткое введение. - М., 2006. - С. 76
7. Барт Р. Избранные работы : Семиотика : Поэтика. - М., 1989. - С. 417
8. Шмелев Д.Н. Слово и образ. - М., 1964. - С.38
9. Комиссаров, В.Н. Теория перевода. - М, 2002;
- 10.Постовалова В.И. Картина мира в жизнедеятельности человека // Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира. - М., 1988. - С. 27.
11. Комиссаров, В. Н. Слово о переводе (очерк лингвистического учения о переводе). - М., 1973. - 216 с.
12. Миньяр-Белоручев Р.К. Теория и методы перевода. - М., 1996. - 208 с.
13. Черняховская, Л. А. Существует ли «единица перевода» // Теория и практика перевода. - М., 1987. - С. 26–33.
14. Разумовская А. К вопросу унификации науки, искусства и перевода - Изв. Санкт-Петерб. ун-та экономики и финансов. – 2011 - .№ 3 (69) - С. 32–37.
15. Разумовская,А. Семантическая ситуация как единица художественного перевода - Вестн. Моск. гор. пед. ун-та. - 2013. - № 1 (11). - С. 72–80.
16. Аверинцев, С. С. Символ художественный // Краткая литературная энциклопедия : в 9 т. Т. 6. - М., 1971. - С. 826–831.
17. Арутюнова, Н. Д. Метафора и дискурс //Теория метафоры. - М., 1990. - С. 5–32.
18. Хализев, Е.В. Теория литературы - М. – 2000.
19. Левин, Ю.Д. Проблема переводной множественности./ Литература и перевод: проблемы теории. - М., Прогресс, Лит.ра, - 1992
20. Нелюбин Л.Л. Толковый переводоведческий словарь. - М., - 2008.
21. Ревзин, И.И., Розенцвейг, В.Ю. Основы общего и машинного перевода - М: Высш. шк., - 1964 - С.56–60

22. Сдобников В.В., Петрова, О.В. Теория перевода. – М.: Восток-Запад, 2006.
23. Бархударов, Л.С. Язык и перевод (Вопросы общей и частной теории перевода). М.: Междунар. отношения, 1975
24. Попович, А. Проблемы художественного перевода.– М.: БКГ им. И.А. Бодуэна де Куртенэ, 2000. – 198 с.
25. Латышев, Л.К. Курс перевода: Эквивалентность и способы ее достижения. – М.: Международные отношения, 1981.– 247 с.
26. Рецкер Я.И. Теория перевода и переводческая практика. – М.: Изд-во «Библиотека лингвиста», 2007. – 244 с.
27. Петрова, О.В. Введение в теорию и практику перевода. - Н.Новгород: НГЛУ им. Н.А.Добролюбова,- 2001.
28. Дзенс, Н.И. Программы по дисциплинам переводческого цикла. – Белгород: БелГУ, 2001. – 120 с.
29. Барсукова О. В. Женские образы в произведениях художественной литературы [Текст] / О. В. Барсукова // Психология обучения. – 2012. – № 9. – С. 55 – 64. – Библиогр.: с. 63 (15 назв.)
30. Бахтин М. М. Теория литературы [Текст]: учеб. для вузов / М. М. Бахтин. – М.: Просвещение, 2010. – 320 с.
31. Борисова Е. Б. Художественный образ в английской литературе XX века [Текст]: учеб. для вузов / Е. Б. Борисова. – М.: Академия, 2010. – 309 с.
32. Брандт Г. А. Природа женщины как проблема // Общественные науки и современность. – 1998. – № 2. – С. 167-180.
33. Бреус Е. В. Основы теории и практики перевода с русского языка на английский [Текст]: Учебное пособие 2-е издание/ Е. В. Бреус. – М.: Издательство УРАО, 2000. – 208 с.
34. Бурчак В. П. Аллегория и ее функции в русской поэзии 1870-х годов (по опубликованным и запрещенным стихам журнала «Дело») [Текст]: авто-реф. дис. ...канд. филол. наук : 10.02.20 / В. П. Бурчак – Томск : 1998. – 19 с.

35. Ван Дейк Т. А. Текст и контекст [Текст]: учеб. пособие / Т. А. Ван Дейк. – М.: Проспект, 1988. – 201 с.
36. Ван Дейк Т. А. Язык, познание, коммуникация [Текст]: учеб. для вузов / Т. А. Ван Дейк. – М.: Наука, 1989. – 85 с.
37. Волков А. А. Теория литературы [Текст] : учеб. для вузов / А. А. Волков. – М.: Просвещение, 1995. – 383 с.
38. Виноградов В. В. О языке художественной литературы [Текст]: учеб. пособие / В. В. Виноградов – М.: Академия, 2002. – 305 с.
39. Винокур Г. О. Филологические исследования: лингвистика и поэтика [Текст]: учеб. пособие / Г. О. Винокур, В. П. Нерознак. – М.: Наука, 1990. – 456 с.
40. Власян Г. Р. Сопоставительное исследование диалогов со встречным вопросом в английских художественных текстах и их переводах на русский язык: автореф. дис. ... канд. филол. наук. — Екатеринбург, 2002. — 19с.
41. Глушко А. В. Метафора и метафоризм: к постановке проблемы / А. В. Глушко // Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: Материалы междунар. науч. конф. 10 –11 окт. 2000 г. — Екатеринбург. — (Дергачевские чтения – 2000). Екатеринбург, 2001. — Ч.2. — С.58 – 62.
42. Гришаева Л.И. Когерентность текста и акциональные цепочки // Язык, коммуникация и социальная среда: №6. – 2008 [Электронный ресурс]. URL:
http://lse2010.narod.ru/yazik_kommunikatsiya_i_sotsialnaya_sreda_vipusk_6_2008/ligrishaeva_kogerentnost_teksta_i_aktsionalnie_tsepochki/ (дата обращения: 10.05.14).
43. Гусева Т. М. Сложный эпитет как стилеобразующая единица художественного пространства И. А. Бунина [Текст]: автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.20 / Т. М. Гусева; – М. : 2001. – 27 с.

44. Желтухина М. Р. Тропы и их функции / М. Р. Желтухина // Рус. словесность. — 2004. — №1. — С.29 – 34.
45. Звездина Ю. В. метафора в повествовании: композиционно-языковой аспект (на материале современной русской прозы): автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Улан-Удэ, 2011. – 20 с.
46. Истратова Ю. А. Аллюзивные онимы в поэзии Брассенса и ее русских переводах [Текст] : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.20 / Ю. А. Истратова; Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 2010. – 23 с.
47. Казакова Т. А. Практические основы перевода. English <=> Russian- [Текст]: учеб. пособие / Т. А. Казакова. – СПб.: «Издательство Союз», – 2001. – 320 с.
48. Касим М. Х. Джасим Женские характеры в драматургии А. П. Чехова: шекспировский «след» (опыт интертекстуального анализа): автореф. дис. ... канд. филол. наук / М. Х. Касим Джасим. – Москва, 2014. – 18 с.
49. Каслова А. А. Метафорическое моделирование президентских выборов в России и США 2000г.: автореф. дис. ...канд. филол. наук / А. А. Каслова. — Екатеринбург, 2003. — 22с.
50. Кибрик А. А. Функционализм: фундаментальные направления в американской лингвистике [Текст]: учеб. для вузов / А. А. Кибрик. – М.: Академия, 1997. – 325 с.
51. Кожина М. А. Языковые маркеры полидискурсивности в художественном тексте (на материале романа Ф. М. Достоевского "Преступление и наказание"): автореф. дис. ... канд. филол. наук / М. А. Кожина. – Томск. гос. ун-т. — Томск, 2012. — 23 с.
52. Костина Е. В. Женская тема в американском романе 1890-1930-х годов [Текст]: дис. ... канд. филологических наук: 10.02.20 / Е. В. Костина; – Саранск, 2003. – 194 с.
53. Комарова Л. И. Современные подходы к изучению художественного текста [Текст] / Л. И. Комарова // Вестник. – № 9. – С. 67 – 70.

54. Комиссаров В. Н. Современное переводоведение [Текст]: учеб. для вузов / В. Н. Комиссаров. – М.: 2004. – 250 с.
55. Коржова Е. Ю. Психология личности: Типология теоретических моделей [Текст] / Е. Ю. Коржова. – СПб.: 2004. — 175 с.
56. Ключев Е. В. Риторика. Инвенция. Диспозиция. Элокуция [Текст]: учеб. для вузов / Е. В. Ключев. – М.: 1999. – 272 с.
57. Ключев Е. В. Риторика [Текст]: учеб. для вузов / Е. В. Ключев. – М.: 2005. – 270 с.
58. Кузнец М. Д. Стилистика английского языка [Текст]: пособие для студентов пед. ин-тов / М. Д. Кузнец, Ю. М. Скребнев; под ред. Н. Н. Амосовой. – Л.: Учпедгиз, 1960. – 175 с.
59. Леонтьева К. И. Сингармонизм как ключевая категория семиодискурсивной онтологии художественного перевода // Вестник, серия филология. – 2013. – № 24. – С. 205 – 212.
60. Леонтьев А. А. Категории текста // Материалы научной конференции «Лингвистика текста», т. 1. — М.: 1974. — С. 119.
61. Лингвистический энциклопедический словарь [Текст] / под ред. В. Н. Ярцевой. – М.: Совет. Энцикл., 1990. – 682 с.
62. Лотман Ю. М. Структура художественного текста [Текст]: учеб. для вузов / Ю. М. Лотман. – М.: Искусство, 1970. – 220 с.
63. Лукашевич Н. В. Когезия как структурная связность текста [Электронный ресурс]. URL: // <http://like-money.ru/stati/271-kogeziya-kak-strukturnaya-svyaznost-teksta> (дата обращения: 10.05.14).
64. Лыскова Т. В. Субстантивные перифразы в современном публицистическом дискурсе [Текст]: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Лыскова Т. В.; Вят. гос. гуманитар. ун-т; науч. рук. — Киров, 2012. — 26 с.
65. Мезенин С. М. Образные средства языка [Текст]: учеб. пособие / С. М. Мезенин – М.: МПГИ им. В. И. Ленина, 1984. – 100 с.

66. Москвин В. П. О подходах к определению понятия "троп" [Текст] / В. П. Москвин // Известия РАН. Серия литературы и языка. — 2013, Т. 72 — № 2. — С. 20-31.
67. Назин А. С. Сопоставительное исследование метафор в романе Дж. Р. Р. Толкина «Хоббит, или Туда и Обратно» и его переводах на русский язык [Текст] : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.20 / А. С. Назин; Урал. гос. пед. ун-т. — Екатеринбург, 2007. — 21 с.
68. Палиевский П. В. Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении [Текст] / П. В. Палиевский учеб. для вузов — М.: 1962. — 217 с.
69. Потебня А. А. Теоретическая поэтика [Текст]: учеб. для вузов / А. А. Потебня. — М.: Академия, 2003. — 384 с.
70. Плотникова М. В. Стилистическое и когнитивное исследование тропов в балладах Ф. Вийона и их переводах на русский язык: дис. ... канд. филол. наук. — Екатеринбург, 2012. — 202 с.
71. Реформатский А. А. Хрестоматия по курсу «Введение в языковедение» [Текст]: учеб. для вузов / А. А. Реформатский. — М.: Флинта — Наука, 2008. — 275 с.
72. Ряпосова А. Б. Метафорические модели с агрессивным прагматическим потенциалом в политическом нарративе "Российские Федеральные выборы (1999 - 2000 гг)": автореф. дис. ...канд. филол. наук. — Екатеринбург, 2002. — 22с.
73. Садовников С. А. Сравнение и метафора как приемы реализации алогизма [Текст]: (на материале творчества А. Платонова) / С. А. Садовников // Мир русского слова, 2013. — № 3. — С. 75 – 78
74. Серль Дж. Косвенные речевые акты // Новое в зарубежной лингвистике. — М., 1986. — Вып. 17: Теория речевых актов. — С. 195 – 196.
75. Теория литературы [Текст]: учебник / В. И. Тюпа, Н. Д. Тamarченко / под ред. Н. Д. Тamarченко. — М.: Академия, 2004. — 512 с.

76. Тимофеев Л. И. Основы теории литературы [Текст] : учеб. для вузов / Л. И. Тимофеев. – М.: Просвещение, 1976. – 548 с.
77. Титов С. Н. Искусство: объект, предмет, содержание [Текст]: учеб. для вузов / С. Н. Титов. – Воронеж: Воронежский ун-т, 1987. – 206 с.
78. Тюпа В. И. Введение в литературоведение [Текст]: учеб. для вузов / В. И. Тюпа. – М.: Академия, 2000. – 556 с.
79. Усминский О. И. Сенсорно-прагматические и типологические аспекты русских тропов [Текст]: автореф. дис. ...д-ра филол. наук. — Екатеринбург, 1997. — 40с.
80. Феофилактова С. Ю. Метафора в поэтическом тексте О. Э. Мандельштама (на материале сборника «Камень») [Текст]: автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.20 / С. Ю. Феофилактова; – М., 2008. – 18 с.
81. Шефер Е. Ф. Творческая эволюция позднего Д. Лондона [Текст]: дис. ... канд. филол. наук / Е. Ф. Шефер. – 1983. – 150 с.
82. Шувалов В. И. Метафора в поэтическом дискурсе [Текст] / В. И. Шувалов // Филол. науки. — 2006. — № 1. — С. 56 – 63.
83. Шуйская Ю. В. Структура текста: связность и восприятие [Текст]: учеб. для вузов / Ю. В. Шуйская. – М.: Старая площадь, 2005. – 215 с.
84. Шустрова Е. В. Когнитивно-дискурсивное исследование концептуальной метафоры в афроамериканской художественной картине мира [Текст]: автореф. ... д-ра филол. наук: 10.02.04 / Е. В. Шустрова; – Екатеринбург, 2008. – 41 с.
85. Эртнер Д. Е. Метафорический концепт в поэтических текстах Роберта Бернса и их русских переводах [Текст]: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Томск, 2004. – 190 с.
86. Юдина Н. А. Сущность абсолютной метафоры и проблемы ее перевода [Текст]: автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.20 / Н. А. Юдина; Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 2010. – 22 с.

87. Гегель Г. В. Ф. Эстетика [Текст]: В 4 т. Т. 3 / Г. В. Ф. Гегель. – М.: Искусство, 1973. – 623 с.
88. Лакофф Дж., Джонсон М., Метафоры, которыми мы живем [Текст]: Дж. Лакофф, М. Джонсон. – М.: Едиториал УРСС, 2004. – 256 с.
89. Себастьян Барри «Скрижали судьбы» Год издания: 2013.
Издательство: «Астрель», «Corpus». Перевод Анастасия Завозова
90. S. Barry «The secret Scripture». 2013г.